

كتب الأدب والنقد

من قضايا التراث العربي

دراسة نفسية نقدية تحليلية مقارنة

الشعر والشاعر

دكتور
فتحى أحمد عامر

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الناشر / منشأة
جلال حنزي وشركاه
الإسكندرية



كتب الأدب والنقد

من قضايا التراث العربي

دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة
الشعر والشاعر

دكتور
فتحى أحمد عامر

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الزقازيق

الناشر / منشأة المعارف بالإسكندرية
جلال حنظل وشركاه

الاهداء

- * ولدى وائل :
- * أهدي إليك هذا الكتاب :
- * لأنى وَجَدْتُ فيكَ الصديقَ المخلصَ الأمينَ .
- * فى وقتٍ عَزَّتْ فيه صداقةُ الرجال .
- * ولأنى أثَقَلْتُ كاهلك الغصَّ بمسئوليات كبار .
- * فلم يضَجِرْ لها كاهلكُ فى يوم من الأيام .
- * ولأنى طالعتُ فى جبينك المتألىء بالطهر .
- * سطوراً وضيئةً من الأمل فى المستقبل .

أبوك

﴿ بسم الله الرحمن الرحيم ﴾

مقدمة

هذا هو الكتاب الثانى : من قضايا النقد العربى : نتخذ فيه النصوص التراثية محورا لدراستنا ، ونقف وقفات تطول حيناً ، وتقصر حيناً على حسب ما تفجره تلك النصوص من مشكلات ومسائل ، تدل دلالة قوية على حياة أصحابها ، واستمرارية تفكيرهم ، وإسهامهم بنصيب وافر فى خدمة العلم والأدب . ولسنا نَدعى لأنفسنا خصوصية فى دراسة هذه النصوص ، فقد سبقنا إليها طائفة من أهل البحث والنظر تأملوها ودرسوها على قدر ما أتاحت لهم مقدراتهم وظروفهم ، وقال كل منهم كلمة لوجه الله والعلم ، لا ينشد إلا الحقيقة التى تجلّى وجه ترائنا ، ولا يبغي إلا أن ينظر إليه بمنظار العصر ، عساه يستخرج من أعماقه ما يكون زاداً للأجيال المتعاقبة . ولا تزال قضايا التراث كثيرة متشعبة تحتاج إلى مزيد من جهد الدارسين أولى العزم والبصيرة ، فهى كنوز رائعة من الفكر ، تقتضى تكاتف الجهود ، والتعاون المثمر ، والدأب والمثابرة ، حتى يصل البحث العلمى من خلال هذه الروائع القديمة إلى ملامح شخصيتنا الحقيقية ، وأصولنا الخالدة . وليكن فى بال قارئ أن النصوص التى وقفت بين يديها فى كتابى « النقد والناقد » غير النصوص التى وقفت أتملاًها وأستنتقها فى كتابى « الشعر والشاعر » .

ليست هناك نصوص مكرّرة ، اللهم إلا إذا اقتضى موقف معين جزءاً أو فقرة من نص لغرض الاستشهاد على فكرة أو مسألة ، ولم يحدث هذا إلا فى مواضع محددة ، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة .

ويبقى بعد ذلك لكل كتاب من هذين شخصيته المستقلة بنصوصه ومسائله وقضاياها .

ولقد بذلت أقصى الجهد فى سبيل أشرف غاية يسعى إليها طلاب العلم من أمثالنا ، فإن يكن التوفيق صاحبى وحليفى فالحمد لله الذى هدانا لهذا وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله .

وإلا فقد عانيت ما عانيت — سنين متتابعة — ولم أدخر وسعاً فى القيام بواجبى ، حبا فى العلم والبحث وجلاء الحقيقة .

ويشتمل هذا البحث على فصول أربعة .

أولها يقف عند الشاعر ودواعي الشعر .
وثانيها يقف وقفة متأنية مع الآمدى والشعر .
وثالثها يقف عند القاضى الجرجانى والشعر .
ورابعها يقف أمام مبادئ عمود الشعر بين الجرجانى والمرزوقى -
« رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا ، رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إَصْرًا ، كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى
الَّذِينَ مِنْ قَبْلُنَا ، رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ، وَاعْفُ عَنَّا ، وَارْحَمْنَا ،
أَنْتَ مَوْلَانَا ، فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ » .

فتحى احمد عامر

الفصل الأول

الشاعر ودواعي الشعر

— ١ —

يقول ابن قتيبة :
[وللشعر دواع تحث البطيء ، وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ،
ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب .
وقيل للحطيئة : أى الناس أشعر ؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حية ، فقال :
هذا إذا طمع .

وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبى يعقوب الحرّمي : مدائحك لمحمد بن
منصور بن زياد ، يعنى كاتب البرامكة ، أشعر من مراثيك فيه وأجود ، فقال : كنا
يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بون بعيد .
وهذه عندى قصة الكُميت في مدحه بنى أمية وآل أبى طالب ، فإنه كان يتشبع
، وينحرف عن بنى أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بنى أمية أجود منه في الطالبين
، ولا أجدر علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع ، وإيثار النفس لعاجلي الدنيا على آجل
الآخرة . وقيل لكثير : بأبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر ؟ قال :
أطوف في الرباع المخلية ، والرياض المعشبة ، فيسهل عليّ أرسنؤه ، ويسرع إليّ أحسنه
 . ويقال أيضا : إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ،
والمكان الخضير الخالي ^(١) .

لم يقف ابن قتيبة في نصوصه النقدية التي صدر بها كتابه « الشعر والشعراء »
عند تعريف منطقي محدّد للشعر ، وإنما شغل نفسه في تلك المقدمة بما يتعلق به من
مثيرات ودوافع ، وموضوعات وفنون ، وأقسام واتجاهات ، فهي نصوص توصيفية
تقريرية تثير كثيرا من القضايا والمسائل النقدية التي لا يزال لها صداها المؤثر في النقد
المعاصر .

فالدوافع النفسية ضرورية لإثارة الشاعر — عند ابن قتيبة — حول تجربة من تجاربه
، أو قضية من قضاياها ، أو موقف من مواقف الحياة ، أو منظر من مناظر الطبيعة .

(١) الشعر والشعراء : تحقيق وترجم أحمد محمد شاكر ١٣٨٦ هـ — ١٩٦٦ م — ج ١ دار المعارف

لابدّ من دافع إذن يدفع الشاعر إلى الشعر ، ويدفع الشعر من خلال الشاعر إلى أن يكون تعبيراً عما يحسه في وجدانه ، وما يعتمل في خاطره .

التأثير إذن ضروري ، ليتولد الانفعال في نفس الشاعر بتجربة ما ، أو موقف ما ، فالطمع في العطاء ، والشوق إلى الأحبة ، والشراب ، والطرب ، والغضب ، والرجاء والوفاء ، والماء الجاري ، والشرف العالي ، والخضرة اليانعة ، والطبيعة الباسمة ، كلها دوافع نفسية تثير الانفعال ، وتبعث الشعر ، ومن غير دافع من هذه الدوافع تبقى ملكة الشعر خامدة في وجدان صاحبها لا تثير ولا تثار .

ويؤكد ابن قتيبة قيمة هذه الدوافع وأثرها في الإبداع الشعري عن طريق الأمثلة والتماذج التي يسوقها ، فيذكر قول الأحوص :

وأشرفتُ في نشْزٍ من الأرض يافع وقد تشعّف الأيْفَاعُ مَنْ كان مُقْصِداً^(١)
ويعلق عليه بقوله : وإذا شعفته الأيْفَاعُ مرَّئُهُ واستدّرتُهُ .

ويذكر قول عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سُهَيْبَة : هل تقول الآن شعراً ؟ فقال : (كيف أقول وأنا) ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه وقيل للشنفرى حين أسير : أنشد ، فقال : الإنشاد على حين المسرة .

ومن ثمّ لا يواقي الشعر الشاعر في كل أوقاته ، ولا في كلّ حالاته ، بل هناك حالات خاصة يستمدّ فيها الشاعر من فيض خاطره ، ووحى إلهامه ، وتدفق قريحته ، وهناك حالات كثيرة لا يستطيع أن يقع على بيت واحد من الشعر ، لانعدام الدوافع التي تدفع إلى عملية الإبداع :

(١) الشر : المرتفع من الأرض ، واليافع المرتفع المشرف أيضا كاليفع ، وجمع اليفع أيفاع ، تشعفه : تذهب بفؤاده ، والمقصود بصم الميم وفتح الصاد : الذي أصابه السهم أو الرمح فمات مكانه : أنظر هامش ص ٥٢٠ من الشعر والشعراء ، وأنظر القاموس المحيط : مادة (الشر) ج ٢ ط ٢ / ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م ، ومادة (ينع) ح ٣ / ١٠٥ ، ومادة (الشعفة) ٣ - ١٦٤ ، ومادة (الفصد) ح ١ / ٣٣٩ - ٣٤١ .

[« وللشعر تاراتٌ » يبعد فيها قريبه ، ويستصعب (فيها) رِيضه ، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات ، فقد يتعذر على الكاتب الأديب ، وعلى البليغ الخطيب ، ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكونَ من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم »]^(١).

إن ابن قتيبة يشير إلى معنى الارتياح النفسى الذى يستروح فى ظلاله الشاعر ، وتبهاً قريحته لقول الشعر ، فلا يعكر عليه صفو وجدانه عامل ماديّ ، أو عامل معنويّ . ولعله يريد بذلك ساعات الصفاء الروحي ، عندما تسيطر عليه حالة من التصوّف ، يجد نفسه عندها مستغرقاً فى فكرة من الأفكار التى تلحّ عليه .

من هنا فهو يختار للشعر أوقات « يسرعُ فيها آتيه ، ويُسمَح فيها آيّه ، منها أول الليل قبل تغشّى الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شرب الدواء ، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير » « وهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب »^(٢).

وأنا أرى أن التوفيق جانب ابن قتيبة فى هذه الفكرة الأخيرة التى تحدّد أوقات تنساب فيها خواطر الشاعر ، ويفيض وعاء شعره ، لأن الشعر تدفق تلقائى لا يعرف وقتاً محدّداً ، إنه أشبه بعملية المخاض الذى لا يحسب له حساب وقت معين ، ومتى احترقت التجربة فى بوتقة الوجدان ، تصاعدت زفرتها شعرا ، فى أى وقت من الأوقات ، أو أى مكان من الأمكنة ، وتبقى لابن قتيبة حالة التهيؤ أو الصفاء أو الشفافية التى تسيطر على كل مناحى الجسد ، ويبقى الجسد خاضعا لأثرها إلى حد كبير ، وهنا تنتظم المعانى الشعرية وتتسق ، وتستجيب لها الكلمات مؤتلفة فى سلك من النظم ، لتبرز رَوْعَتُها وبهاءها .

كما تبقى لابن قتيبة فكرة الدوافع ، وهى فكرة نفسية فى صميمها وحقيقتها ، وابن قتيبة إنما وصل إلى قيمة الدوافع وأثرها فى نتاج الشعر عن طريق ثقافته المتعدّدة ، وتجارب الطويلة ، ومعاناته المتواصلة فى مجال البحث والتأليف .

(١) الشعر والشعراء / ٨٠ .

(٢) السابق / ٨١ .

وهو لا يقصد بهذا المضمون النفسى اللازم فى عمل الشعر وضع نظرية نفسية ، أو إقحام شئ خارج عن الأدب عليه ، وإنما أراد أن يؤكد صلة الشعر بالنفس والوجدان ، وتلك حقيقة قديمة وحديثة ، لا تزال نرى صداها فى دراسات الأدب والنقد المعاصرين حول المذاهب التفسيرية لكل منهما .

فالأدب موضوعه الإنسان فى ذاته كما يقول الدكتور محمد مندور ، وفى استجابته لما حوله ، وهو فى هذا شبيه بعلم النفس ، ولكن علم النفس يتناول الظواهر العامة ، أما الأدب فهدفه الأول إدراك العنصر الفردى المميز لكل إنسان عن أخيه الإنسان .

وبالبحث فى علم النفس مثلاً يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها ، أما الأديب فإن كان شاعراً تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصياً صور شخصيات يبرز ما فيها من أصالة ، حتى إنه يفرق بين أنواع الشخصيات التى تشترك فى لون واحد عام .

فاستخدام علم النفس فى نقد الأدب يجب أن يتم فى حذر ، لأنك بذلك قد تذهب بالأصالة الموجودة فى العمل الأدبى ، وعلم النفس قد يساعد فى فهم نفسية الكتاب وتحليل الشخصيات الروائية التى يخلقها أولئك الكتاب^(١) .
والعلاقة بين النفس والأدب لا تحتاج إلى إثبات ، كما يذهب إلى ذلك العالم الفذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، فى كتابه القيم « التفسير النفسى للأدب » الذى نشرته دار المعارف ١٩٦٣ م وكل ما تدعو الحاجة إليه هو بيان العلاقة بينهما وشرح عناصر هذه العلاقة ، فالنفس تصنع الأدب ، والأدب يصنع النفس ، وإن حقيقة هذه العلاقة ليست كشفاً جديداً للإنسان الحديث ، لأنها موجودة وقائمة منذ أن استطاع الإنسان التعبير عن ذاته ، ومن المؤكد أن كثيرين من النقاد والبلاغيين العرب قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة على نحو أو آخر ، وفى النهضة الحديثة بدأ التطور الحقيقى للنظر فى تلك العلاقة . وتحديد معالمها تحديداً علمياً واضحاً .

ويرتبط بفكرة الدوافع عند ابن قتيبة فكرة الصدق فى التعبير عندما تكنه النفس فى كل حالة من حالات الدواعى التى تحت البطيء ، وتبعث المتكلف ، كالطمع والشوق ، ما دامت هذه الدواعى دافعة إلى عمل الشعر ، مخرجة للشاعر من حالة الوعى إلى حالة اللاوعى .

هذا الارتباط فى ذهن ابن قتيبة يسوقه إلى ألوان من التقرير التى لا تحسب له ، بل

(١) فى الأدب والنقد ط ١ ١٣٦٨ هـ - ١٩٥٩ م حصة التأليف والترجمة وإستشر . ص ٣٩ وما بعدها

عليه لأنه يتناول الشعر في معانيه وألفاظه ، وظروف إنشائه ، وعوامل اختيار الجيد منه بطريقة فيها كثير من التعميم ، وكثير من الذاتية ، أو تحكم الذوق المفرد ، وكأنه يقرر مسائل قد فرغ من بحثها .

فليس كل الشعر عنده يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى ، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب متعددة منها :

الإصابة في التشبيه : كقول القائل في وصف القمر :

بدآن بنا وابن الليالي كأنه حُسامٌ جَلَّتْ عنه القُيُونُ صَقِيلُ
فما زلتُ أفنى كل يوم شبابه إلى أن أتتك العيسُ وهو ضئيلُ
ومنها خفة الروي : كقول الشاعر :

ولو أُرْسِلْتُ من | حَبْلِكَ مَهْوَتاً من الصَّيْنِ
لوافيتك قبل الصبح أو حينَ تَصَلِّينَ

وقد يختار ويحفظ ، لأن قائله لم يقل غيره ، أو لأن شعره قليل عزيز ، كقول عبد الله ابن أبي بن سلول المنافق :

مَتَى ما يَكُنْ مولاكَ اُخْصَمَكَ لا تَزَلْ تَذَلُّ ويعلوكَ الذينَ تُصَارِغُ
وهل ينهضُ البازي بغير أجناحه وإن قَصَّ يوما ريشُهُ فهو واقِعُ

وقد يختار ويحفظ ، لأنه غريب في معناه كقول القائل :

ليس الفتى بفتى لا يُسْتَضَاءُ به ولا يكونُ له في الأرض آثارُ
وكقول آخر في مجوسى :

شهدتُ عليك بطيب المشاشِ وأنتَ بَحْرٌ جوادٌ خَضَمَ
وأنتَ سَيِّدُ أهلِ الجحيمِ إذا ما تَرَدَيْتَ فيمن ظَلَمَ
قرينٌ لهامانٌ في قَعْرِها وفرعونَ والمكتنى بالحكم

يريد أبا جهل بن هشام ، فإن أصل كنيته « أبو الحكم » وقد يختار ويحفظ أيضا لنبل قائله : كقول المهدي :

تفاحة من عند تفاحة جاءت فماذا صنعتُ بالفؤادِ
والله ما أدري أبصرتها أم أبصرتها في الرقادِ

وكقول الرشيد :

النفس تطمع والأسباب عاجزة
والنفس تهلك بين اليأس والطمع

وكقول المأمون في رسول :

بعثتك مشتاقاً ففرزت بنظرة
وأغفلتني حتى أسأت بك الظناً
وناجيت من أهوى وكنت مُقرباً
فيا ليت شعري عن دثوك ما أغنى
ورددت طرفاً في محاسن وجهها
ومتعت باستمتاع نغمتها أذناً
أرى أثراً منها بعينيك لم يكن
لقد سرت عيناك من وجهها حسناً^(١)

وعلى الرغم من حسن اختيار ابن قتيبة للنصوص في المناحي التي يختار من أجلها الشعر ، ويحفظ ، فإنها لا تقف عند هذا الحد ، ولا تتوقف عندما توقف عنده ، ويبدو أثر الذوق الفردي لابن قتيبة واضحاً من خلالها ، فهو ذوق العالم الفقيه السنّي الذي يستمسك بمآثر الأخلاق ، ويتعلق بالقيم الدينية ، والنماذج الفاضلة ، وليست هذه هي كل مقاييس النقد والأدب ، وقد وقفنا في كتابنا « النقد والنقاد » عند هذه القضايا النقدية من وجهة نظر النقد العربي القديم ، والنقد العربي الحديث ، والنقد الغربي وبخاصة موقف كل من ابن طباطبا وقدامة .

هذا التحديد الصارم الذي حدّده ابن قتيبة ل مسار الشعر هو الذي جعله يقع في ثنائية اللفظ والمعنى ، تحت ما سمّاه بأقسام الشعر :

فهو عنده أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه ، وجاد معناه ، كقول القائل في بعض بني أمية :

في كفه خيزران ربحه عبق
من كف أزوع في عرينه شمم
ويعلق عليه بقوله : لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه .

وكقول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجمل جرعاً
إنّ الذي تحذرين قد وقعا

(١) الشعر والشعراء : ٨٤ وما بعدها .

ويعلق عليه بقوله :

لم يبتدىء أحد مريئةً بأحسن من هذا

وكقول أوى ذؤيب :

والنفس رغبة إذا رَغِبَها وإذا تُرِدُّ إلى قليل تقنع

يقول : حدثني الرياشي عن الأصمعي ، قال : هذا أبدع بيت قالته العرب .

وكقول حميد بن ثور :

أرى بصرى قد رابني بعد صحّة وحسبك داءً أن تصحّ وتسلّما

يقول : ولم يقل في الكبر شيء أحسن منه .

وكقول النابغة :

كلينى لهم يا أُمَيْمَةُ ناصب وليل أقاسبه بطيء الكواكب

يقول : لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ، ولا أغرب .

وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، كقول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حُذْب المهاري رحالنا

ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث يَبِينَا وسالت بأعناق المطى الأباطح

يقول : هذه الألفاظ — كما ترى — أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعاليناً إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطى في الأبطح .

ونحوه قول المَعْلُوط^(١):

إِن الَّذِينَ غَدَوْا بَلْبَكَ غَاذَرُوا وَشَلَّا بَعِينِكَ مَا يَزَالُ مَعِينَا
غَيْضُنَ مِنْ عِبْرَاتِهِنَّ وَقَلْنَ لِي مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الْهَوَى وَلَقِينَا
ومنه قول جرير :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَوْ طَوَّعْتُ مَا بَانَا وَقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الْوَصْلِ أَقْرَانَا
إِنَّ الْعَيْنَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يَحْيَيْنَ قَتْلَانَا
يَصْرَعُنَّ ذَا اللَّبِّ حَتَّى لَا حَرَكَ بِهِ وَهَنٌ أَضْعَفُ خَلْقَ اللَّهِ أَرْكَانَا
وضرب منه جاد معناه ، وقصُرَت ألفاظه عنه ، كقول لبيد بن ربيعة :
ما عاتب المرء الكريم كنفه والمرء يصلحه المجلس الصالح
يقول : هذا وإن كان جيد المعنى والسبك ، فإنه قليل الماء والرونق .
وكقول النابغة للنعمان :

خطا طيف حُجْنٌ فِي حِبَالِ مَتِينَةٍ تُمَدُّ بِهَا إِيْدٌ إِلَيْكَ نَوَازِعُ
يقول : قال أبو محمد : رأيت علماءنا يستجيدون معناه ، ولست أرى ألفاظه
جياذاً ، ولا مَبِينَةً لمعناه ، لأنه أراد : أنت في قدرتك على كخطا طيف عَقِيفٌ يُمَدُّ
بها ، وأنا كدلو تُمَدُّ بتلك الخطا طيف ، وعلى أنى أيضا لست أرى المعنى جيدا .
وضرب منه تأخر معناه ، وتأخر لفظه ، كقول الأعشى :
إِنَّ مَحَلًّا وَإِنْ مُرْتَحَلًا وَإِنْ فِي السَّفَرِ مَا مَضَى مَهَلًا
استأثر الله بالوفاء وبالحمد وولَّى الملامَّةَ الرجالَ
وَالْأَرْضُ حَمَالَةً لَمَّا حَمَلَ اللَّهُ وَمَا إِنْ تَرَدُّ مَا فَعَلَا
يوما تراها . كشبه أودية الـ عَصْبِ وَيَوْمًا أَدِيمُهَا نَغْلًا

(١) في رواية هجرير ، وفي رواية قال الشريف : وتروى هذه الأبيات للمعلوط السعدي والبيتان في قصيدة
لجرير يهجو بها الأنخل في ديوانه ، والبيت الثاني في ثلاثة أبيات للمعلوط السعدي في حماسة أوى تمام ، وهما في
الأغاني ١٥ ، وروى فيه بإسناده عن ابن قتيبة أن هذين البيتين للمعلوط ، وأن جريرا سرقهما منه ، وأدخلهما في
شعره . أنظر هامش ص ٦٧ من الشعر والشعراء للمحقق الفاضل . والوشل بفتح الشين : من الدمع يكون
القليل والكثير .

يقول : وهذا الشعر منحول ، ولا أعلم فيه شيئا يستحسن إلا قوله :
يا خيرَ مَنْ يركبُ المطى ولا يشربُ كأسًا بكفٍّ مَنْ بَخِلَ
يريد أن كل شارب يشرب بكفه ، وهذا ليس ببخيل ، فيشرب بكف من بخل ،
وهو معنى لطيف^(١).

ألست معى فى أن ابن قتيبة يحكم ذوقه الخاص فى كل ما ذكر من الشواهد
والأمثلة ؟ وألست معى فى أنه مولع بتقسيمات المنطق دون ما طائل يقع تحته ؟ وأنه
أراد أن يرسم طريقا واضحا للشعر منذ وقوفه على الدوافع النفسية التى وفق فيها
وأصاب ، فضل طريقه إلى الشعر ، وفرض ذوقه فرضا ، وأعلن عن ذاته فى أسلوب
تقريرى يقطع — هو وحده — بصحته .

ومن ذا الذى يقرّ ابن قتيبة على أن النماذج التى ساقها لما حسن لفظه|وجاد
معناه ، حسنة اللفظ ، جيدة المعنى ؟ أو بعبارة أخرى من ذا الذى يقر صاحب
الشعر والشعراء على أن جودة هذه النماذج إنما هى لما فيها من لفظ حسن ، ومعنى
جاد ؟

كأن ابن قتيبة يتصور أن يعثر الشاعر على المعنى أولا فى ذهنه ، ويضع يده
عليه ، لئلا يفلت منه ، ثم يفتش بعد ذلك فى معاجم اللغة عن لفظ يروق لهذا
المعنى ، فإن وجد اللفظ غير رائق ، فتش عن بديل رائق ، وهكذا عمل الشعر .

فإن وفق للمعنى الجيد إلى لفظ جيد اكتمل البيت ، فالبيت عنده من هنا وحدة
قائمة بذاتها ، وإن لم يوفق للمعنى الجيد إلى لفظ جيد بانث غثائفة اللفظ ، وجودة
المعنى ، وإن كان المعنى هين القيمة ، لا فائدة فيه ، ولا جدوى منه ، وعثر له
الشاعر ، وهو يفتش فى معجمه عن لفظ جميل مشرق ، فإنه لا يستطيع أن يزبل
عن وجه المعنى قبحه ودمامته ، ويبقى المعنى هين القيمة ، واللفظ مشرق الأسارير .

وكيف يحق لابن قتيبة العالم الرشيد أن يحكم على هذا القول :

استأثر الله بالوفاء وبالحمد وولّى الملامة الرجال
والأرض حمالة لما حمل الله وما إن تردّ ما فعلا
يوما تراها كيشبه أردية العصب ، ويوما أديمها نغلا

(١) الشعر والشعراء : ج ١ / ٦٥ وما بعدها .

بأنه تأخر معناه ، وتأخر لفظه ؟ وهل استثار الله بالوفاء وبالحمد مضمون لا يروق ولا يسمو ؟ وأليست الأرض مستجيبة ، هاشة ، باشة بين يدى أمر الله عز وجل ، فهي لا تعصى أمرا ، ولا تردّ فعلا ، فى حالتها ، من ظهورها فى أحسن زينة من الزرع والاعشوشاب ، أو ظهورها جرداء قد اسودّ أديمها .

ثم أليست الكلمات مستقرة فى سياقها ، متآخية فى جوارها ، تبرز المضامين التى تشتمل عليها إبرازا لا تكلف فيه ، ولا تمحل ، ولا غضاضة ؟

وأخيرا لقد نظر ابن قتيبة إلى تقسيم الشعر نظرة تغلب عليها الذاتية ، وأفرغ جهده فى النص الذى يعرض له كمثال ونموذج على تقسيماته وتفريعاته الشعرية ، وعلّق تعليقات تنسم بالتعميم الذى يبعد به كثيرا عن الموضوعية ، ويكفل له جانبا كبيرا من حرية الرأى ، وحرية التعبير .

فما صلة ذلك كله بالنقد الحديث ، والناقد الحديث ؟

يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة : ألا يمكن للناقد الحديث بعض ما كان للناقد القديم من حرية فى الحكم على النص الشعرى ، وتقويمه على قدر إحساسه به وتدوقه له ؟ أم أن الموازين والمقاييس النقدية التى ابتدعتها فروع المعرفة الإنسانية الحديثة قد قضت على حاسة الذوق عند الناقد ، وفرضت عليه أن يكون موضوعيا إلى أقصى حد ؟

ويتساءل : هل من اليسير على الناقد أن يخاطب قلمه من الميل لهذا الشاعر ، أو التحامل على ذاك ؟ وهل من اليسير عليه أن يبعد ذوقه ، أو يعطله ، وهو يحلل شاعرا يحب مدرسته الشعرية ، أو يكرهها ؟ أو يحب موضوع القصيدة التى يعالجها أو يبغضه ؟ ويجب الباحث الكبير بأن ذلك غير ممكن فى أغلب الظن ، لأنه لا بدّ من وجود الأثر الشخصى فى النقد الموضوعى مهما كان نوع موضوعية ذلك النقد .

وهذا مبدأ هام لا ينكره النقد الحديث ، ولا الناقد الحديث ، وعلى الناقد قبل أن يعالج النص الشعرى بأسس مستمدة من مدرسة نقدية ما أن يسأل نفسه عن الغاية التى يهدف إليها بنقده ؟ هل هو يريد إثارة اهتمام القراء وتزويدهم بالمتعة والسرور ، أو هو يهدف إلى شرح وتفسير الأثر الفنى ، وتكوين ذوق نقدى عند جمهوره النقاد ؟ أو أن غايته تنحصر فى تقويم العمل الفنى والحكم على الشعراء .

وفي ضوء غاية من هذه الغايات يمكن للناقد أن يضع يده على الأسس التي يستند إليها في نقده للشعر .

ويرجح الدكتور هدارة إحدى هذه الغايات النقدية ، وهي أن يقف الناقد عند تقويم الأثر الفني ، وليس تقويم صاحبه ، ولكن هذا التقويم يجب أن يكون نهاية تحليل كامل ، وتفسير واضح للأثر الفني ، وليس عبارة اصطلاحية ذاتية غير محدّدة الدلالة ، كما نجد في كتابات النقاد العرب الأقدمين ، وكما نجد عند ناقد حديث مثل « ايفور ونترز » ، وبعض نقادنا الصحفيين الذين يصدر عنهم أحكاماً قاطعة دون دليل ، ويصوغونها في مصطلحات لا معنى لها^(١).

ولقد أصبح تقويم الأثر الفني في حدّ ذاته مشغلة النقد الحديث كما يقول الدكتور هدارة وأصبح التأمل الواعي لبيئة الشاعر وحياته وظروفه من العوامل المساعدة على فهم هذا الأثر واستبطانه ، واستكشاف خصائصه وروابطه وكل ما يتصل به من سمات الجمال ، وصفات الدمامة .

كما أصبحت الذاتية والتأثيرية ضربة لازب لا يستطيع ناقد أن يتجرّد عنها ، مهما تسلّح بسلاح الموضوعية الجادّة ، لأنّ الذوق الناقد لا يزال يشغل مساحة عريضة من مساحات المقاييس النقدية في عصرنا هذا .

يقول « لانسون » : نحن لا ننال من لذّة القارئ الذي لا يطلب من الأدب غير تسليّة رفيعة ، تتغذى بها نفسه وترهّف ، إذ من الواجب أن نكون نحن في بادئ الأمر ذلك القارئ ، وأن نعود فنكونه في كل حين ، ونحن لا نريد أن نبحو أى نوع من أنواع النقد الأدبي ، فالنقد التأثري نقد مشروع لا غبار عليه ، ما ظل في حدود مدلوله ، ولكنّ موضع الخطر هو أنه لا يقف قط عند تلك الحدود ، فالرجل الذي يصف ما يشعر به عندما يقرأ كتاباً مكتفياً بتقرير الأثر الذي تخلفه تلك القراءة في نفسه ، يقدم بلا ريب للتاريخ الأدبي وثيقة قيمة نحن في حاجة ماسّة إلى أمثالها .

وكما يندر أن يجيء النقد التأثري خالصاً ، كذلك يندر أن يمتحى كلية ، ولذا كان من أهم وظائف المنهج أن يطارد هذا النقد التأثري الذي يضل جاهلاً بما يفعل ، وأن تطهر منه أبحاثنا ، أما النقد التأثري الصريح كمقياس للأثر الذي يخلفه كتاب ما في نفس ما فنحن نقبله ونستفيد منه^(٢) .

(١) مقالات في النقد الأدبي : دار القلم : ٢٧ — ٢٨ .

(٢) منهج البحث في تاريخ الآداب : بقلم لانسون : ترجمة الدكتور محمد مندور : دار العلم للملايين :

بيروت ١٩٤٦ : ١٧ — ١٨ .

فإذا كان ابن قتيبة قد أغرق في الذاتية من خلال النصوص التي سقناها له ، ومن خلال تقسيمه لأنواع الشعر ، وتعليقه على التماذج والأمثلة التي ساقها ، مستشهدا بها فإنه قد استند إلى قراءاته الطويلة ، وما اختزنه في ذاكرته من الشعر الكثير ، واستمد العون في نقده من ذوقه التأثري ، ولا يستطيع الناقد المنصف أن يبخل حق هذا الناقد العربي الذي غلب عليه الطبع ، وشاعت في نقده السليقة .

ومن جهة أخرى نرى ابن قتيبة موضوعيا بالغ الموضوعية في نصوص متعددة يتبينها القارئ الرشيد في مقدمته المشهورة لكتاب الشعر والشعراء ولقد تناولت بعض هذه النصوص الموضوعية في النقد في كتابي « النقد والناقد » ومنها قوله : « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له ، سبيل من قلد ، أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظهما ، ووزنت عليه حقه »^(١).

وقوله : « ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على رمن دون رمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره »^(٢).

وليس معنى ذلك دفاعا عن ابن قتيبة ، وجبرا لأوجه القصور النقدية في نقده من خلال تناوله معنى الشعر وأغراضه وأنواعه ، فالقصور عادة بشرية ، أو قل جبلة بشرية ، فابن قتيبة الناقد كان قصير الباع في تناوله للصورة الفنية في الشعر وأنا أرى ما ذهب إليه الدكتور محمد ركي العشمراوي من أن ابن قتيبة قد علق جودة الشعر على مضمونه ، مستقلا عن الصياغة والتصوير ، ومن أنه جعل للألفاظ دلالات مفردة ، أو مستقلة ، ولم يفتض إلى أن الألفاظ في الشعر ليسب أنغاما أو مخارج ومقاطع فقط ، وإنما هي تتداخل وتتجاور بإشعاعاتها حدودها العادية ، وتكتسب كل كلمة من التي تليها معاني جديدة ، ما كانت لتكتسب ، لولا السياق الذي جمعها ، والبناء الذي انتظمها ، وأن انفارقات في المعاني لا تكون إلا لمفارقات في البناء ، وفي سياق الألفاظ ، وتداخلها ، وائتلافها .

(١) الشعر والشعراء ٦٢٠ .

(٢) المرجع السابق ٦٣ .

ومن أن المعنى فى الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقى للكلام ، لأن معنى اللفظة فى الشعر ليس مجرد الموضوع المقابل لها ، بل هو يشمل جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة مفردة ومجموعة مع غيرها^(١).

وأرى كذلك ما ذهب إليه الدكتور محمد مندور من أن القارئ لتقسيم ابن قتيبة للشعر يجد أن أحكامه القيمة تستند إلى حكمين تقريريين سابقين هما اللذان أملياها .

١ — أولهما أن اللفظ فى خدمة المعنى ، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة ، يحلو بعضها ، ويقصر الآخر .

٢ — ثانيهما : أنه لابد لكل بيت من الشعر من معنى .

فأما اللفظ فى خدمة المعنى فنظر جزئى أفسد الكثير من أدبنا العربى ، ومن نقد نقادنا ، وذلك لوجوب التمييز بين نوعين من الأساليب :

أولاً : الأسلوب العقلى الذى يستخدم فى العلم والتاريخ والفلسفة ، وعلى هذا الأسلوب تصدق وجهة نظر ابن قتيبة ، إذ اللفظ هنا لا يقصد منه إلى غير العبارة عن المعنى ، بل المسألة عند غير العرب أبعد من هذا المدى ، إذ المعنى الواحد عند هؤلاء لا يمكن التعبير عنه إلا بلفظ واحد ، من منطلق أن لغاتهم لا تعرف الترادف ، وأمر الألفاظ كأمر الجمل ، فالكاتب الحق هو الذى لا يطمئن حتى يقع على الجملة الدقيقة التى تحمل ما فى نفسه حملاً أميناً ، بحيث تصبح العبارة كجسم حتى لا ينتقص منه ، ولا يزداد عليه .

والتحدث عندئذ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدث عن شفرى مقصّ ، والتساؤل عن جودة أحدهما كالتساؤل عن أى الشفرتين أقطع .

ثانياً : الأسلوب الفنى ، وهذا هو أسلوب الأدب الجيد بمعناه الضيق كما يفهمه الأوروبيون ، بل هو الأدب ذاته إذا سلمنا أن الأدب : هو العبارة الفنية الموحية عن موقف إنسانى .

واللفظ حينئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته ، إذ هو فى نفسه خلق فنى ، فمن اليسير مثلاً أن تقول : « إن وقت الظهيرة قد حان » فتؤدى المعنى

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم وحديث : ط ٣ — ١٩٧٨ م الهيئة المصرية العامة للكتاب : فرع الاسكندرية : ص ٢٨٢ .

الذى تريد أن تنقله إلى السامع ، فإذا قرأت قول الأعشى : « وقد انتعلت المطى ظلالها » للعبارة عن نفس الشيء ، فسوف تحس لساعتك أن عبارته عبارة فنية ، قصد منها إلى خلق صورة رائعة ، لا إلى أداء فكرة .

وكذلك تستطيع أن تقول : « وسارت الإبل في الصحراء عائدة من الحج » كما يقول ابن قتيبة ، وكما يريد أن يفهم من قول الشاعر : « وسالت بأعناق المطى الأباطح » ولكن عبارة الشاعر عبارة فنية قصد منها إلى نشر ذلك المنظر الجليل ، أمام أبصارنا ، منظر الإبل قادمة من مكة متراصة متتابعة في مغاور الصحراء ، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق .

فالوظيفة التى أدتها كل جملة من هاتين الجملتين « انتعلت المطى ظلالها » و « سالت بأعناق المطى الأباطح » أنها تعبر عن المعنى عبارة حسية ، فهى تحمل صورة تدركها الحواس ، وتلك خاصة من أهم خصائص الأسلوب الفنى ، وهى صياغة العبارة من معطيات الحواس ، وذلك بخلاف الأسلوب العلقى ، حيث تكثر المعانى المجردة ، والألفاظ المجردة ، التى إن حملت صورة ، فهى صورة عامة ، كتلك التى نجددها فى معظم تلك الألفاظ التى أصبحت مجازات ميتة ، مثل : الرفعة ، والانحطاط ، التى لم يعد أحد يفكر فيما اشتقت منه من « رفع » و « حط » .

وهناك وظيفة أخرى تؤديها أمثال هاتين الجملتين ، وهى أنها تربط بين عوالم الحس المختلفة ، فتحررنا مما اضطرنا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة ، وذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات ، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر ، وأن نحس بنداه فى نفوسنا بطرق شتى من حواسنا : عن طريق الأذن عندما نسمع لحنا موحيا ، وعن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشعته رؤية مباشرة ، أو فى لوحة فنان ، بل إن من النحاتين من استطاع أن يحمل الحجر وقعه فى النفس ، بأن مثل فتاة تخلع عنها غلائل النوم ، وإلى ساقها طائر يبسط جناحيه البليين ، والشعراء بدورهم يصلون إلى ما يصل إليه كل هؤلاء ، عندما يحدثننا أحدهم عن بزوغ الفجر ، وقد لاحت بالافاق « أصابعه الوردية » بما فيها من رقة وصفاء .

وإذا صح أن معطيات الحواس تتلاقى فى النفس التى تكون كلاً لا يعرف تقاسيم العقل استطعنا أن نفهم معنى الخلق الفنى عند الشعراء ، إذ كثيرا ما يكون بفضل إمكان تبادل الحواس صورها إمكانا نفسيا لا شك فيه .

وأما أنه لابد لكل بيت من الشعر من معنى ، فإن ابن قتيبة يقصد بالمعنى أحد أمرين فكرة + معنى أخلاقيا .

فأما الفكرة ، فبدليل أنه ينتقد الأبيات : ولما قضينا من منى كل حاجة ... خلّوها فيما يقول : من كل معنى مفيد ، وأما المعنى الأخلاقي فواضح من إعجابه بأمثال قول القائل :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تردّ إلى قليل تقنع

هذه النظرة نظرة ضيقة ، إذ من الواضح أن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية كما أنها ليست الأفكار ، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر ، قوى الإيحاء ، لأنه عميق الصدق على سداخته .

ويستشهد الدكتور مندور على صدق رأيه ، وصواب فكرته ببیتی ذی الرمة الشاعر العربي الدقيق الحسّ ، وقد حط رحاله بمنزل الحبيبة ، وتفقدتها ، فلم يجدها .

عشيّة مالى حيلةً غير أننى بلقِط الحصى والخطّ فى التّرب موليّع
أخطّ وأمحو الخطّ ثم أعيد بكفى والغربان فى الدار رُقع

فهذه صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس إلى الأرض منهكا يائسا ، يخط ، ويمحو الخط ، بأصابع شرد عنها اللب ، فأخذت تعبث بالرمال ، وفي الغربان الواقعة بالدار ما يملأ الجوّ أسى ولوعة^(١).

وإذا كان ابن قتيبة لم يول الصورة الشعرية عنايته النقدية ، فقد وجه معظم همّه إلى موضوعات ومسائل شعرية لا يزال لها خطر وشأن في البحث النقدي ، منها مسألة القدم والحداثة التى أشرنا إلى موضوعيته من خلالها ، وفي النص الذى سقناه له « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة » ما يؤكد أن الشعر لا يكتسب قيمته من كونه قديما ، « ولا تنقص قيمته لكونه محدثا ، فالتأكيد من هنا يحى على أهمية النصّ الشعرى بذاته ، دون اعتبار لقائله ، ولا للزمن الذى قيل فيه »^(٢).

ومنها مسألة الطبع والتكلف ، ومنها المسألة التى جعلناها محورا تدور حواله الدراسة النقدية فى خصائص الشعر والشاعر من خلال نصّه الذى يفيد قيمة الدوافع ، وأثرها فى نبض الشعر ، وتدفعه صادقا من وحي الطبع الصادق .

(١) فى الميزان الجديد : دار نهضة مصر للطبع والنشر · المحالة — القاهرة ١٢٢ وما بعدها بتصرف .

(٢) الثابت والمتحوّل : بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب : أدونيس : دار العودة — بيروت : ص ١٣ .

ولا شك أن الدوافع النفسية فكرة نقدية لا تزال جديدة ومعاصرة ، إنها تلتقى في نظري مع التجارب والمواقف التي تبعث على قول الشعر ، وتمدّه بمدد شعورى يمنحه قوة التأثير ، والوصول إلى قلوب المتلقين وخواطرهم .

إن ابن قتيبة « حينما وقع في نطاق الحديث عن « الطبع » بمعنى المزاج ، كان لا بدّ له من أن يلتفت إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر ، وقد تناولها من ثلاثة جوانب كما يقول الدكتور إحسان عباس .

(أ) من جانب الخوافز النفسية الدافعة لقول الشعر ، كالطمع والشوق ، والطرب ، والغضب ، وما يثير بعض هذه الخوافز ، كالشراب ، والمناظر الجميلة الطبيعية .

(ب) من جانب العلاقة بين الشاعر والزمن ، لأن بعض الأوقات له تأثير خاص في المزاج الشعري ، كأول الليل قبل تفشّي الكرى ، وصدر النهار قبل الغداء . ولذين الجانبين أثر في التفاوت بين شعر الشاعر الواحد ، فبعض الحالات النفسية والجسدية كالغَمّ وسوء الغذاء تمنع من قول الشعر ، وهنا يعود بنا التذكر إلى أن الأصمعي عندما علّل التفاوت في شعر حسّان بن ثابت نسب ذلك إلى الموضوع ، ولما عرض له ابن سلام نسب ذلك إلى اختلاف القائلين ، أى الانتحال ، أما ابن قتيبة فإنه ذهب إلى التعليل النفسى في ذلك .

ولعله كان في هذا أدق فهما للطبيعة الإنسانية من الأصمعيّ وابن سلام ، من منطلق أن الشاعر الذى يقول الشعر بحافز الرجاء والوفاء يجيئ شعره متفاوتا بحسب قوة الحافزين لديه ، وقصة الكميت التي ذكرها في مدحه بنى أمية وآل أئى طالب تدلّ على ذلك .

(جـ) مراعاة الحالة النفسية في السامعين ، ومن هذه الناحية علّل بناء القصيدة العربية (١) .

وهو ما سنعرض له بالدراسة في فصل آخر من فصول هذا الكتاب ، تحاشيا للتكرار ولعل الجاحظ كان أسبق من معاصره ابن قتيبة في مراعاة الحالة النفسية للسامعين ، وذلك في استناده على قولّة مطرّف ابن عبد الله :

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري : دار الثقافة — بيروت ١١١ — ١١٢ .

« لا تُطعمُ طعامك من لا يشتهيهِ » أى لا تقبل بحديثك على من لا يقبل عليه بوجهه .

وما قاله ابن مسعود : « حَدَّثَ النَّاسَ مَا حَدَّجُوكَ بِأَبْصَارِهِمْ ، وَأَذْنُوا لَكَ بِأَسْمَاعِهِمْ ، وَلَحْظُوكَ بِأَبْصَارِهِمْ ، وَإِذَا رَأَيْتَ مِنْهُمْ فِتْرَةً فَأَمْسِكْ » .

قال : وجعل ابن السمّاك يوما يتكلم ، وجارية له حيث تسمع كلامه ، فلما انصرف إليها قال لها : كيف سمعت كلامي ؟ قالت : ما أحسنه !! لولا أنك تكثر ترداده ، قال : أرّده حتى يفهمه من لم يفهمه ، قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملّه من فهمه ^(١) .

وفي صحيفة بشر بن المعتمر التي ذكرها الجاحظ ما يفيد عدم جدوى الحدود الزمنية التي قررها ابن قتيبة صالحة لاستدرار الشعر ، والتي لم نوافق ابن قتيبة عليها . يقول بشر : « خذ من نفسك ساعة نشاطك ، وفراغ بالك ، وإجابتها إياك ، فإن قليل تلك الساعة أكرمُ جوهرًا ، وأشرف حسابًا ، وأحسن في الاسماع ، وأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عين وغرة ، من لفظ شريف ، ومعنى بديع ، واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكّد والمطاوله ، والمجاهدة ، وبالتكلف والمعادة ، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصدا ، وخفيفا على اللسان سهلا ، وكما خرج من ينبوعه ، ونجم من معدنه » ^(٢) .

فالشاعر يأخذ من ساعة نشاطه ، وفراغ باله ، واستجابة قريحته إياه ، في أي زمن ، وفي أي مكان ، وليس هناك زمان محدد ، أو مكان معين ، يفيض فيه ينبوع الشعر ، ويتنزل الإلهام .

أما الشاعر عند ابن قتيبة ، فلم يذكر له تعريفا جامعاً مانعاً على طريقة المناطقة ، وإنما وقف ، ليكشف عن بعض سماته وخصائصه ومميزاته وتعدد منازعه ، كما صنع في وقوفه عند الشعر .

فمن الشعراء المتكلف والمطبوع .

(١) البيان والتبيين : تحقيق وشرح عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي بمصر ح ١ / ١٠٣ - ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق : ١٣٥ - ١٣٦ .

— ٣ —

[فالتكلف هو الذى قَوَّمَ شِعْرَهُ بِالتَّقَافِ ، وَنَقَّحَهُ بِطُولِ التَّفَتِيشِ ^(١)] وَأَعَادَ فِيهِ
النَّظَرَ بَعْدَ النَّظَرِ ، كَزَهِيرٍ وَالْحَطِيطَةِ .

وَكَانَ الْأَصَمْعِيُّ يَقُولُ : زَهِيرٌ وَالْحَطِيطَةُ وَأَشْبَاهُهَا (مِنْ الشُّعْرَاءِ) عَبِيدُ الشُّعْرِ ،
لَأَنَّهُمْ نَقَّحُوهُ وَلَمْ يَذْهَبُوا فِيهِ مَذْهَبَ الْمَطْبُوعِينَ ، وَكَانَ الْحَطِيطَةُ يَقُولُ : خَيْرُ الشُّعْرِ
الْحَوْلِيُّ الْحَكَّكَ ، وَكَانَ زَهِيرٌ يَسْمَى كُبْرَى قِصَائِدِ الْهَوَالِيَاتِ [وَيَقُولُ :

[أَشْعَرُ النَّاسِ مَنْ أَتَتْ فِي شِعْرِهِ ، حَتَّى تُفْرَغَ مِنْهُ] ^(٢)

وَيَقُولُ :

[وَالْمَطْبُوعُ مِنَ الشُّعْرَاءِ مَنْ سَمَحَ بِالشُّعْرِ ، وَاقْتَدَرَ عَلَى الْقَوَافِي وَأَرَاكَ فِي صَدْرِ
بَيْتِهِ عَجْزَهُ ، وَفِي فَاتِحَتِهِ قَافِيَتَهُ ، وَتَبَيَّنَتْ عَلَى شِعْرِهِ رَوْنَقُ الطَّبَعِ ، وَوَشَى الْغَرِيزَةُ ، وَإِذَا
امْتَحَنَ لَمْ يَتَلَعَّنْهُمْ ، وَلَمْ يَتَزَحَّرْ] ^(٣) .

[وَالشُّعْرَاءُ أَيْضًا فِي الطَّبَعِ مُخْتَلِفُونَ ، مِنْهُمْ مَنْ يَسْهَلُ عَلَيْهِ الْمَدِیْحُ ، وَيَعْسُرُ عَلَيْهِ
الْمُجَاجَاةُ ، وَمِنْهُمْ مَنْ يَتَيْسَّرُ لَهُ الْمَرَاثِي ، وَيَتَعَذَّرُ عَلَيْهِ الْغَزَلُ] ^(٤) .
مِنْ خِلَالِ هَذِهِ النُّصُوصِ النِّقْدِيَّةِ نَجِدُ أَنْفُسَنَا أَمَامَ مُصْطَلَحِ « التَّكَلُّفِ »
وَالْمَطْبُوعِ » أَوْ « التَّكَلُّفِ وَالطَّبَعِ » فَمَا الْمَقْصُودُ بِكُلِّ مَنِمَا مِنْ مَنْظُورِ ابْنِ قَتِيْبَةِ ؟ .

يَجِبُ التَّكَلُّفُ وَصْفًا لِلشَّاعِرِ وَوَصْفًا لِلشُّعْرِ ، تَقُولُ : شَاعِرٌ مُتَّكِلٌ ، بِكُسْرِ
الْلامِ أَى صَانِعٍ ، وَهُوَ الَّذِي قَوَّمَ شِعْرَهُ ، وَنَقَّحَهُ ، وَأَعَادَ فِيهِ النَّظَرَ ، كَزَهِيرٍ وَالْحَطِيطَةِ
وَتَقُولُ : شَاعِرٌ مَطْبُوعٌ : وَتَقْصِدُ إِلَى أَنَّ شِعْرَهُ يَتَدَفَّقُ فِي سَهُولَةٍ وَسِلَاسَةٍ عَنْ طَبَعٍ
وَقَرِيحَةٍ ، وَهُوَ مُضْمُونُ قَوْلِ ابْنِ قَتِيْبَةِ : وَالْمَطْبُوعُ مِنَ الشُّعْرَاءِ مَنْ سَمَحَ بِالشُّعْرِ ، وَاقْتَدَرَ
عَلَى الْقَوَافِي وَتَبَيَّنَتْ عَلَى شِعْرِهِ رَوْنَقُ الطَّبَعِ ، وَوَشَى الْغَرِيزَةُ أَمَا التَّكَلُّفُ
مَنْسُوبًا إِلَى الشُّعْرِ — حِينَ تَقُولُ : شِعْرٌ مُتَّكِلٌ بِفَتْحِ اللَّامِ الْمُضْعَفَةِ ، فَلَعَلَّهُ يَقْصِدُ
بِهِ رَدَاءَةَ الصَّنْعَةِ ، الَّتِي تَنْتِجُ « عَنْ التَّفَكِيرِ وَالتَّعَمُّلِ وَشِدَّةِ الْعَنَاءِ ، وَرَشَحِ الْجَبِينِ

(١) الشُّعْرُ وَالشُّعْرَاءُ / ح ١ / ٧٨ .

(٢) الشُّعْرُ وَالشُّعْرَاءُ : ح ١ / ٨٢ .

(٣) السَّابِقُ : ٩٠ .

(٤) السَّابِقُ : ٩٣ — ٩٤ .

وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه « ولا ينطبق هذا على شعر المنقّحين من أمثال زهير والخطيئة .

وفي المقدمة النقدية التي صدر بها ابن قتيبة كتابه نرى أنه يضيف سمة أخرى للتكلف في الشعر وهي : « أن ترى البيت مقرونا بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه » وهذا مقياس هام ، لأنه أول الطريق إلى الوحدة الكلية في القصيدة عامة ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور إحسان عباس .

وفقدان « القرآن » بين الأبيات ليس من صفات شعر المنقّحين ، ومن ثمّ يتضح لنا أن لفظة المتكلف إذا اقترنت بالشاعر كان المقصود بها شيئاً متميزاً عن معناها حين يوصف بها نوع من الشعر ، ولذلك قال ابن قتيبة في وصف أبيات للخليل : « وهذا الشعر بين التكلف ، ردىء الصنعة » ^(١)

فالشاعر المتكلف من منظور ابن قتيبة هو الشاعر الصانع ، أو الشاعر الذي يعتنق مذهب الصنعة ، أو مذهب التجويد : كمدرسة زهير .

والشعر المتكلف : هو الشعر الردىء في الصنعة ، الذي يغلفه التكلف ، والتعمّل ، وكثرة الضرورات التي يمكن الاستغناء عنها .

فالمادة واحدة كما ترى ، ومعناها يختلف ما بين كسر اللام وفتحها ، وليس هناك من سبب عندى إلا اضطراب ابن قتيبة في تحديد مصطلحاته ، إذ المغنى مختلف جدا بين مصطلح « الشاعر المتكلف — بكسر اللام — والشعر المتكلف — بفتحها — ولفظة الطبع عند ابن قتيبة هي الغريزة التي ذكرها في موقف آخر ، وهو يتحدث عن أوقات الشعر التي يبعد فيها قربه ، ويستصعب رُيْضه ، وكذلك الكلام المنشور في الرسائل والمقامات ، فقد يتعذر على الكاتب الأديب ، وعلى البليغ الخطيب ، ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء ، أو خاطر غم ^(٢) .

والمذهب الذي يريد صاحب الشعر والشعراء أن يصل إليه من خلال النصوص التي بين أيدينا هو مذهب الطبع والصنعة ، فلم يوفق في إيراد كلمة « التكلف » مورد المقابل لكلمة الطبع ، ومن هنا وصف أشعار العلماء بداءة الصنعة

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ١٠٩ — ١١٠

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٨٠ .

والتكلف — المقبوت — لأن هذه الأشعار ليس فيها شيء جاء عن إسحاق وسهولة ، كشعر الأصمعي ، وشعر ابن المقفع ، وشعر الخليل ، خلا خلف الأحمر ، فإنه كان أجودهم طبعاً ، وأكثرهم شعراً^(١).

ولعله أراد أن يدلّ بدلوّه في قضية مذهب الصنعة الذي شاع في شعر مسلم ابن الوليد وأبي تمام وأبي نواس ، والذي شغل الزمان والمكان ، فوقف عند القدم والحداثة موقفاً موضوعياً سبق أن أشرنا إليه ، ثم رجع إلى مذهب الطبع الذي هو مذهب السهولة والسماحة والغريزة ، وهو ما يطمئن إليه ، ويميل نحوه ، فالتوث به الطريقي في تحديد مقابل الطبع ، أهو المتكلف بكسر اللام صفة للشاعر ، أو المتكلف بفتح اللام صفة للشعر .

والدليل على اضطراب ابن قتيبة نسوقه من خلال نصوصه النقدية في مقدمة كتابه فبعد وقفته الموضوعية التي تحسب له في النظر إلى الشعر دون الشاعر ، أو في النظر إلى الشعر بعيداً عن صاحبه ، دون الالتفات إلى ما تدل عليه كلمة « قديم أو محدث » عاد ليؤكد جواز المرور من طريقة القدماء وحدها .

اسمعه يقول : « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو ييكنى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر ، والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل ، ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرارة »^(٢).

الجاحظ يتفوق في هذه المسائل على ابن قتيبة

وبموازنة ما ذهب إليه ابن قتيبة في هذا الصدد بما ذهب إليه معاصره أبو عمرو الجاحظ. نجد أن الجاحظ يتفوق تفوقاً ظاهراً في مسائل الطبع والصنعة ، والسماحة والتكلف ، وقران الأبيات ، وتجويد القصيدة .

ولولا أن هذه المسائل تجيء مفرقة منتثرة في كتابيه الذائعين : « البيان والتبيين » و« الحيوان » لكان للجاحظ أثره البارز المتفوق بين نقاد القرن الثالث ، لأن انتثار النصوص ، وتفريقها تشعّر الباحث بأن صاحبها لم يكن يهدف إلى تحقيق غاية نقدية ، بل هو يعرض لها عرضاً سهياً يسمح المقام ، وهو في هذا منقاد لمنهج في التأليف ، ولنظرة الواسعة الفضفاضة في الأدب .

(١) المرجع السابق : ٧٠ .

(٢) السابق : ٧٦ .

انظر معى إلى هذا النص :

[ومن شعراء العرب مَنْ كَانَ يَدْعُ القصيدةَ تَمْكُثُ عندهُ حَوْلًا كَرِيثًا ، وزمناً طويلاً ، يردّد فيها نظره ، ويُحِيلُ فيها عقله ، وَيَقْلُبُ فيها رأيه ، أَيْهَامَا لعقله ، وتَتَبَّعًا على نفسه ، فيجعل عقله زماناً على رأيه ، ورأيه عِيَاراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحراجاً لما خوله الله تعالى من نعمته ، وكانوا يسمّون تلك القصائد : الحَوَلِيَّاتِ ، والمَقْلَدَاتِ ، والمنقّحاتِ ، والحكماتِ ، ليصير قائلها فحلاً خنْذِيذاً ، وشاعراً مُفْلِقًا (١) .

ولذلك قال الخطيئةُ : « خَيْرُ الشُّعْرِ الحَوْلِيُّ المحْكُكُ » وقال الأصمعيُّ : زهير بن أبى سُلَمَى ، والخطيئة ، وأشباههما ، عبيدُ الشعر « وكذلك كلُّ مَنْ جَوَدَ في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعادَ فيه النظرَ ، حتى يُخْرِجَ أبياتَ القصيدة كلها مستويةً في الجودة .

وكان يقالُ : لولا أنّ الشعر قد كَانَ استعبدَهُمْ ، واستفرغ مجهودَهُمْ ، حتى أدخلَهُمْ في باب التكلّف ، وأصحاب الصنعة ، وَمَنْ يَلْتَمِسُ قَهْرَ الكلام ، واغتصابَ الألفاظ ، لذهبوا مذهبَ المطبوعين ، الذين تأتيهم المعاني سَهْوًا وَرَهْوًا ، وتنثال عليهم الألفاظ انشياً ، وإنما الشعر المحمودُ كشعر النابغة ورؤية ، ولذلك قالوا في شعره : مُطَرَّفٌ بآلاف ، وَخِمَارٌ بوافٍ « وقد كان يخالف في ذلك جميع الرواة والشعراء .

ومن تكسَّبَ بشعره ، والتَمَسَ به صلات الأشراف والقادة ، وجوائز الملوك والسادة ، في قصائد السَّمَّاطِينَ ، وبالطوال التي تُنشدُ يوم الحفل ، لم يجدْ بُدًّا من صنيع زهير والخطيئة وأشباههما .

فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عَفَوَ الكلام ، وتركوا المجهودَ ، ولم نرَهُمْ مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد في صنعة طوال الخطب [(٢) فالصنعة عند الجاحظ تجلوها كلمات محدّدة ، هي الأناة ، وترداد النظر ، وإعمال العقل ، وتقليب الرأى في القصيدة زمناً طويلاً ، حتى تستحق القصيدة أن تعدّ في

(١) البيان والبيان : ح ٢ : ٩ .

(٢) السابق : ١٣ — ١٤ .

والمطرّف بضم الميم وكسرهما واحد المطرّف ، وهى أردية من حرّ مربعة لها أعلام ، والوافى الدرهم الذى يرب

متقالا

الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات ، ونحركات ، وحتى يستحق صاحبها أن يفوز بأعظم ألقاب الشعر ، وهو الفحل خنذيد ، والخنذيد عند العرب هو التام أو المكتمل ، أو هو بلغة عصرنا أمير اشعر ، وكان زهير والخطيئة ، ومن سار على مذهبهما نماذج هذه الصنعة .

فهؤلاء كانوا ينظرون إلى التجويد على أنه غاية الفن الشعري ، ومن ثم كانوا يستغرقون فيه جهدهم لدرجة العبادة ، وينظرون إليه على أنه مهارة وإتقان ، أو بعبارة أخرى كانوا يصلون بالموهبة الشعرية إلى حد المهارة والتفنن والإبداع عن طريق صقلها ، ومعاودة النظر في نتائجها ، حتى يؤدي بهم الحال أحيانا إلى شيء من التكلف .

وقد ساق الجاحظ في هذا المقام أبيات سُوَيْد بن كُرَاع العُكْلِيِّ الشاعر الأمويّ مستدلا بها على شدة المعاناة التي يعانيتها أصحاب مذهب الصنعة في سبيل تجويد قصائدهم ، والتفنن فيها .

يقول سُوَيْد بن كُرَاع :

أُصَادَى بِهَا سَرِيًّا مِنَ الْوَحْشِ نُرْعَا	أَيُّتْ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا
يَكُونُ سُخِيرًا أَوْ بُعِيدًا فَأَهْجَعَا	أَكَاكِلُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَ مَا
عَدَا مِرْيَدُ تَغْشَى نُحُورًا وَأَذْرَعَا	عَوَاصِيَّ إِلَّا مَا جَعَلْتُ أَمَامَهَا
طَرِيقًا أَمَلْتُهُ الْقَصَائِدُ مَهْيَعَا	أَهْبْتُ بَعْرَ الْآبِدَاتِ فَرَاجَعْتُ
لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكِلَ وَيُظْلَعَا	بَعِيدُهُ شَاؤُ لَا يَكَاذُ يَرْدُهُ
وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشِيَّةٌ أَنْ تَطْلَعَا	إِذَا خَفْتُ أَنْ تُرَوِّى عَلَيَّ رَدْدَتُهُ
فَتَقْصِفَتْهَا حَوْلًا حَرِيدًا وَمَرْبَعَا	وَجَشْمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَنَّانَ رَدَّهُ
فَلَمْ أَرِ إِلَّا أَنْ أَطِيعَ وَأَسْمَعَا (١)	وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ

(١) السابق : ١٢ : سويد بن كُرَاع : شاعر عرس من شعراء الدولة الأموية ، هجا قومه ، فاستعدوا عليه عثمان بن عفان رضي الله عنه ، فأوعده ، وأخذ عيبه . يعود : أصادى : من قوضم : صاديت الرجل أى داحيته وذاريته ، والنزاع كركع ، جمع نازع وهو العريب : شئنا : أراقبها ، والتعريس : النزول في وجه السحر : والمريد ، محبس الإبل ، ويريد بعضا المريد عصا معترصة على سبيل المريد ، فأضاف العصا إلى المريد ، قاله أبو مصور ، والبيت في اللسان غير منسوب . أهاب بها : دعه . والآبدات : المتوحشات عى بها القوافى الشريرة . أمَلْتُه : سلكته ، وطريق ممل : مسلك معلوم ، والمنهيع : واسع المنسبط يطلع : يعرج ويعمر في مشيه : أى لا يكاد يردّها طالب لها يقول : هى منطلقة لا يستطيع ردها . لا بالجهد : وتروى على : أى تروى عى ، والنزعة مقدم الخلق في أعلى الصدر حيثما يترق النفس : غير البيان والتبيين : هامش ص ١٢ والشعر والشعراء : ٦٣٥ هامش .

هذه القصائد الموحدة التي هي وليدة صنعة مجهدة ، ومعاناة طويلة يحدّد لها الجاحظ زمانها ومكانها الذي تنشّد فيه ، وتعدّد هذا الإعداد المضني من أحله ، وهو قصور الأشراف والملوك وأيام الحفل ، حينما تراد الجوائز ، وتلمس الأعطيات ، فإذا قيلت القصائد في غير هذه المقامات ، أخذ الشعراء عفو الكلام ، وتخففوا من مؤونة الصنعة ، ورجعوا إلى سماحة الطبع .

فالطبع عند الجاحظ هو أن تأتي المعاني « سَهْوًا وَرَهْوًا » والسهو هو السهل اللين ، والرهو هو السهل الدّمث ، فالمعاني عند الطبوعين تندفق في سلاسة وتتابع وقوة ، لا يعوقها عائق من الرويّة ، أو إنعام النظر ، أو تأمل العقل .

ويؤكد الجاحظ هذا المعنى في أكثر من موقف : « فإذا كان المعنى شريفاً ، واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع ، بعيداً من الاستكراه ، ومنزهاً عن التكلف ، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة ، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة ، أصبحها الله من التوفيق ، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة »^(١).

وكانت نظرة الجاحظ إلى فكرة القديم والحديث مضبوطة محدّدة أيضاً ، لا ترى فيها شيئا من الاضطراب ، ولا أثرا من التردّد ، فهو ينعى على هؤلاء الرواة الذين لا يميزون جيد الشعر من رديئه ، وتحكم فيهم نعة من العصبية للقديم ، يستزلون أمامها ما عداه « وقد رأيت جماعة منهم — يهيجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر ، غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر ، لعرف موضع الجيد ، ممن كان ، وفي أيّ زمان كان »^(٢).

من هنا نرى الجاحظ يفضل أبا نواس على مهلهل في الشعر ، بعد أن يسوق أبيات لكل منهما ، مقارنا بينهما^(٣) .

ويقول في شأن أبي نواس : « وإن تأملت شعره فضّلته ، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك ، فإنك لا تبصر الحق من الباطل ، ما دمت مغلوباً »^(٤).

(٣) السابق : ٤٤٣ .

(١) البياض والتبيين : ج ١ ص ٨٣ .

(٤) السابق ج ٢ : ٢٤٤ .

(٢) الحبيرون : ج ٣ : ٤٤٤ تحقيق فوري عطوى — بيروت

أُلفت معي في أن النقد العربي كان متميزاً في نظره إلى الشعر بعيداً عن الشاعر ، وأن هذه المسألة لا تزال تشغل بال النقد المعاصر ، عربياً أو غير عربي ، وأن القيمة الفنية في حد ذاتها هي التي تميز نصاً على نص وتسمو بشاعر وتهوى بآخر .

أما عن قران الأبيات بعضها ببعض ، وتلاحم أجزاء الشعر فقد وضع الجاحظ يده على ما يعد مدخلاً ومقدمة هامة للوحدة العضوية للقصيدة .

جاء في كتاب « البيان والتبيين » أنشدني أبو العاصي قال : أنشدني خلف الأحمر :

وبعض قريض القوم أولادُ علة يكذب لسانُ الناطق المتحفظ^(١)

وقال أبو العاصي : وأنشدني في ذلك أبو البيداء الرّياحي :

وشعر كبعر الكبش فرّق بينه لسانُ دعى في القريض دخيل

أما قول خلف : وبعض قريض القوم أولاد علة :

فإنه يقول : إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها ماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولات العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مزونة .

قال : وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان .

وأما قوله : « كبعر الكبش » فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقاً غير مؤتلف ، ولا متجاور ، وكذلك حروف الكلام ، وأجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقةً مُلساً ، وليّنة المعاطف سهلة ، وتراها شتلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشقّ على اللسان وتكدّه ، والأخرى تراها سهلة ليّنة ، ورطبة مواتية ، سلسلة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد .

(١) أولاد علة : بو رحل واحد من أمهات شتى : والقران : التشابه والموافقة .

وقال أبو نوفل بن سالم ، لرؤية بن العجاج : يا أبا الجحّاف : مُت إذا شئت ، قال : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت عقبة بن رؤية ينشد رجزا أعجبتني ، قال : إنه يقول : لو كان لقوله قران .

ويذكر بيت ابن الأعرابي :

وبات يدرس شعرا لا قران له قد كان نَقَّحه حوَّلا فما زادا

فهذا في اقتران الألفاظ ، فأما في اقتران الحروف ، فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير ، والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال ، بتقديم ولا بتأخير ، وهذا باب كبير ، وقد يكفي يذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يجرى ^(١) .

ومحنا هنا لا يريد أن نهلل للجاحظ بأنه قد وضع يده على مصطلح الوحدة العضوية بمفهومها المعاصر ، وإنما يكفي الجاحظ فخرا أنه أشار إشارة إلى تماثل الكلمات وتجانسها وتوافقها في البيت الواحد ، وإلا كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ، وأنه ذهب إلى أن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء ، سهل الخارج ، كأنه أفرع إفرعا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدها

فإنك لو صبقت هذا النقد النظري على قصيدة أو عمل شعري ، فسوف ترى أن الجاحظ يريد عملاً متصفاً متضامنا يبدو فيه روعة اتماسك والتأخي ، سواء بين الكلمات . أو بين الأبيات . حتى إنه يتسلسل على اللسان في سهولة وعذوبة واستعجاب من أوله إلى آخره

هذا وغيره يستطيع أن نقرر بأن صاحب البيان والتبيين قد أسهم بنصيب وافر في مسيرة الفكر النقدي ، وأن فكره النقدي لا يزال نابضا حيا من خلال تيارات النقد المتعددة

ولقد بدأ الجاحظ نظرية أخرى كان من الممكن أن تفتح أمامه آفاقا واسعة حين قال : « فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير » فلو تخطى حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين : الشعر والرسم ، بل إن تعريفه لا يخرج عن قول « هوراس » « الشعر والرسم » وإذن فرما هداه ذكاؤه إلى استبانة

(١) أبيات والتبيين ح ٦٦١ ومعهذا نصرف

الفروق ، وضروب التشابه ، ولكان لنا في هذا الباب حديث عن المحاكاة وتمايزها بين
الفنون ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته في الشكل ، وأن
المعول في الشعر إنما يقع على « إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة
الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك » .

وهذا التحيز للشكل قلل من قيمة المحتوى ، وقال قولته التي طال تردادها :
« والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدويّ والقرويّ »^(١) .

وتبقى لابن قتيبة بعض النظرات النقدية الأصيلة التي تحسب له في تاريخ البحث
العلمي ، على الرغم مما وقع فيه من اضطراب في بعض المسائل النقدية ، والدوافع
النفسية ، والمثيرات التي تثير الشاعر والأديب ستظل من العلامات المضبوطة في
ستمرارية النقد العربي على طريق الفكر والمعرفة .

« ولقد ألمح ابن قتيبة إلى أهمية التأثير في نفسيات الجماهير بالتناسب والمشاركة
العاطفية ، وتحدث عن الشاعر متكلفاً ومطبوعاً ، وعن المؤثرات والخوافز التي تفعل
فعلها في نفسه ، وكان من أوائل النقاد الذين لم يتهيبوا الوقوف عند القضايا النقدية
الكبرى ، كما كان من أبرزهم إلتفاتاً إلى العوامل النفسية ، والمبنى الفني
الكلّي »^(٢) .

وأشار كذلك إلى معنى الارتياح النفسي الذي يطمئن في ظلاله الشاعر ، وتهيباً
قريحته لفيض الشعر ، فلا يعكر عليه صفو وجدانه عامل ماديّ ، أو عامل معنويّ .

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : إحسان عباس : ٩٨ .

(٢) المرجع السابق : ١١٥ .

الفصل الثاني الآمدى والشعر

— ٥ —

[وليس الشُّعْرُ عند أهل العلم به إلا حسنُ التأتى ، وقربُ المأخذ ، واختيارُ الكلام ، ووضعُ الألفاظ فى مواضعها ، وأن يُورَدَ المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكونَ الاستعاراتُ والتمثيلاتُ لائقة بما استعيرت له ، وغيرَ منَافرةٍ لمعناه .

فإنَّ الكلامَ لا يكتسبى البهاءَ والرونقَ إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحرى .

قالوا : وهذا أصلٌ يحتاج إليه الشاعر والخطيبُ صاحبُ النثر ، لأنَّ الشعرَ أجودُّه أبلغه ، والبلاغةُ إنما هى إصابة المعنى ، وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لا تبلغ الهذَرُ الزائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية ، وذلك كما قال البحرى :

والشعر ملح تكفى إشارته وليس بالهذر طوَّلت خطبه

فإن اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذاك زائدٌ فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق ، فقد قام الكلامُ بنفسه ، واستغنى عما سواه .

قالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شئ من صحيح الوصف ، وسليم النظر قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيماً ، أو سميناًك فيلسوفاً ، ولكن لا نسّميك شاعراً ، ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم .

فإن سميناًك بذلك لم نلحقك بدرجة البلاء ، ولا المحسنين الفصحاء . وينبغى أن نعلم أن سوء التأليف ، ورداءة اللفظ ، بذهب بطلاوة المعنى الدقيق ، ويفسده ، وبعميه ، حتى يخوج مستمعه إلى طول تأمل ، وهذا مذهب أبى تمام فى عظم شعره .

وحسنُ التأليف ، وبراعةُ اللفظ ، يزيدُ المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسناً ورؤنقا ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابةً لم تكن ، وزيادةً لم تُعهد ، وذلك مذهبُ البحتري .
ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أى تمام .

وإذا جاء لطيفُ المعانى في غير بلاغة ، ولا سبكٍ جيّد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطرازِ الجيّد على الثوب الخلق ، أو نقش العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه .

وأنا أجمعُ لك معانى هذا الباب في كلمات ، سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر : زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجوّد ، ولا تستحكم إلا بأربعة أشياء .

وهي : جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحّة التأليف ، والانتهاؤ إلى تمام الصنعة ، من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها [(١)] .

١ — أول ما يلاحظه الدارس لهذا النص هو سعة اطلاع الآمدى ، وتمكنه من ثقافة عصره — عربية وأجنبية — ورجوعه إلى القديم ، يرسم من خلاله نظريته في فن الشعر ، ودفاعه عن عمود الشعر ، باعتبار أنه يمثل ذوقا موروثا له خطره عند أمة العرب ، وكأن الآمدى حينما وجد كثيرا من النقاد والأدباء يولعون بطريقة أى تمام في البديع ، ويذهبون إلى أنه قد فاق في شعره كثيرا من الشعر أراد أن يضع طريقته الفذة في الموازنة ، يقف فيها عند أخطاء كل من البحتري وأى تمام ، وما أصاب فيه كلا الطائيين ، بطريقة منهجية محايدة في كثير من حالاتها ، ليكشف عن حالة فنية يعتقد هو أنه لا بدّ من الكشف عنها ، وهى طريقة العرب في الشعر ، وما سمّاه النقاد بعمود الشعر ، وأن البحتري كان صورة من طريقة العرب ، ومن ثمّ أصاب في الكثير ، وأن أبا تمام تمرّد على هذه الطريقة ، ومن ثمّ أصاب حيناً وأخطأ حيناً آخر .

والآمدى من هنا كان صاحب نظرة عميقة بعيدة المدى إلى النظرية الشعرية ، لأنه تصوّر استقرار الظاهرة ، نظرا لتاريخها الطويل في أمة لها ميزانها الحضارى والثقافى بين الأمم ، وهى أمة مولعة بالشعر ، ملهمة بالبيان ، فلا بدّ أن يكون الشعر قد اتخذ له مسارا وماهية أصبحا من معالمه المميزة ، سواء في ألفاظه ومعانيه ، أو في استعاراته وتمثيلاته ، أو في بعده عن التكلف ، وقربه من الطبع ، وعلى الشعراء أن يدوروا في

(١) الموازنة بين شعر أى تمام والبحتري : تحقيق السيد أحمد صقر : ط ٢ دار المعارف بمصر ١٣٩٢ هـ — ١٩٧٢ م ح ٣ / ٢٣ — ٤٢٦ .

هذا المدار الذى حدّد جوانبه شعراء العرب فى مسيرتهم الطويلة ، ولهم بعد ذلك أن يجدّوا ، وأن يبتكروا ، وأن يتناولوا موضوعات عصورهم المختلفة ، على ألا يخرجوا خروجاً مطلقاً على طريقة القدماء ، ليتم بذلك وصل الماضى بالحاضر ، والتطلع من الحاضر إلى المستقبل ، وتلك فكرة جديدة بالاحترام والتقدير من ناقد عربى قديم ، دعا فى موازنته إلى أن يكون فنّ الشعر متصلاً فى سماته وخصائصه بين السابقين واللاحقين .

فالشعر عند نقاده وأهل العلم به عمل فنى ، يعتمد أكثر ما يعتمد على حسن تأتيه ، وقرب مأخذه ، واختيار كلامه ، ووضع كل لفظة منه فى مكانها الجدير بها ، والجديرة به ، وأن يورد المعنى باللفظ الذى سبق استخدامه فيه ، واستعماله فى مثله ، وأن يكون هناك صلة فى الاستعارات والتشيلات بما استعيرت له ، لا تنبو عن الذوق ، ولا يمجها الطبع ، لأن الشعر إذا ظهر فى تلك الصورة المتلائمة المنسجمة اكتسب بهاءً ورونقاً ، وكان أقرب إلى إحساس المتلقى ، وتلك طريقة البحترى .

وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والناثر ، لأن البلاغة عدّة كل منهما ، يصل بواسطتها إلى غرضه من التعبير ، وواضح أن الغرض من الكتابة الأدبية التى تجمع بين الشعر والنثر غرض فنى ، ولن يتمكن الشاعر من الوصول إلى هذا الغرض إلا إذا أصاب المعنى بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لا تزيد عن الحاجة ، ولا تنقص عنها ، بل هى كما قال البحترى :

والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه

فإن عثر الشاعر مع هذا إلى معنى لطيف ، أو حكمة نادرة ، أو أدب حسن ، فقد زاد : إذا الذى عثر عليه فى بهاء الشعر ، وإن لم يعثر على شيء من هذا بقى للشعر خصيصته الفنية التى يتميز بها على سائر الكلام .

ولقد وجد الآمدى — فى موضوعيته التى يكاد يجمع عليها كل النقاد والدارسين — هذه الطريقة تتمثل تماماً فى شعر البحترى ، فنوّه بها ، ولم يجدّها تتمثل تماماً فى شعر أبى تمام ، فعابه من خلالها ، ولم يمنع هذا أن يعيب صاحب الموازنة البحترى فى جوانب وملسات شعرية قد قصّرت به ، وقصّرت بها ، وأن يمدح أباً تمام فى جوانب وملسات خلق بها ، وحلقت به .

فالرجل يوازن بين الشعارين الكبيرين من خلال نظرية أدبية ، حدّد سماتها من أدب التراث ، وشعر السابقين ، وقال كلمته على أساس من هذه النظرية فى الشعارين الطائيين الكبيرين .

ولقد علّل الدكتور محمد زغلول سلام هذا الاتجاه النقدي في موازنة الآمدى تعليلا منطقيا جديرا بالتنويه والنظر وهو ما نراه مؤكدا لوحدة نظرنا التي ذهبنا إليها حول انطلاق الآمدى في موازنته بين البحرى وألى تمام من نظرية أدبية مرسومة ومقررة .
اسمعه يقول : إن الآمدى عاش في القرن الرابع بكل ما يشتمل عليه من جوانب سياسية وعقدية وثقافية وفكرية وفنية ، فعكس في آرائه أصداء هذا القرن الرابع في جوانبه المختلفة .

فمن الناحية السياسية كانت قد تغلبت العناصر غير العربية على العرب ، لدرجة تكوين دويلات مستقلة ، اقتطعت نفسها عن الدولة العربية الكبرى ، بل وبلغت الدرجة بها إلى حدّ استيلاء البويهيين الفرس الشيعة على بغداد قاعدة الخلافة .

كذلك اشتدت العنصرية الفارسية ، كما بدأت القوميات التي أذابتها الفتوح العربية تتحرك من جديد ، لتثبت وجودها ، وتناهض الكيان العربى السياسى والثقافى ، فتسلطت الثقافات غير العربية على الفكر العربى ، وسارت به في اتجاه ، يرى العرب أنه لا يخدم المقدّسات والقيم العربية ، واتضح ذلك في الجانب الدينى في ظهور بعض الملل والنحل والمذاهب والعقائد والبدع بصورة لم يسبق لها مثيل ، وكانت هذه — دون شك — صدى لعقائد غريبة عن الاسلام ، فارسية ، وبطية ، وهندية ، ويونانية الخ .

كذلك ظهرت بعض الاتجاهات الأدبية التي تدفع بالذوق الأدبى إلى ناحية غير عربية ، وتناهى به شيئا فشيئا عن طريقة العرب ، أو طبيعة العرب ، وهذا ما تنبه له جماعة من كبار الكتاب والمفكرين منذ القرن الثالث الهجرى ، عندما استفحلت حركة التسعوية والزندقة ، وبدت آثارها في الشعر العباسى ، حيث ناهضها الجاحظ ، وابن قتيبة مع اختلاف طريقة كل منهما .

ولكن لم تستطع هذه الوقفات أن تصبّد تطوّر الزمن ، واندفاع الثقافة العربية بكل قوتها نحو الاتجاهات الفارسية واليونانية ، وكان القرن الرابع صراعا هائلا بين رواد الثقافة العربية ، وطلاب الثقافة الغربية ، وإن كان هؤلاء أكثر عددا ، وأقوى صوتا .

من هنا اتجهت الكتابة إلى الأخذ بمناهج وأساليب غريبة عن الأسلوب العربى التقليدى ، سواء في هذا البديع الثقيل ، أو في المعانى الفلسفية الدقيقة ، وحدث هذا بالنسبة للشعر .

وكان طبيعياً أن يشجع أنصار كل مذهب من يمثل مذهبهم من الكتاب والشعراء ، وقد ظهر هذا الاتجاه الغريب أوضح ما يكون في شعر أبي تمام منه في شعر البحتري ، بينما احتفظ البحتري لشعره بالروح العربي^(١).

واستطاع الآمدي أن يهضم ثقافة عصره ، وثقافة العصور العربية التي سبقتها ، ووجد العرب الأقدمين طريقاً ومذهباً في قول الشعر ، واقتنع بها الآمدي ، ورضيها ، في غمار الثقافات الأجنبية التي تتماوج تياراتها هنا وهناك ، وأراد الرجل أن يقيس تجربة أبي تمام ، وهو النموذج الذي بلغ الغاية في الصنعة ، وفي مذهب البديع ، وأن يقيس تجربة البحتري ، وهو النموذج الذي بلغ الغاية في الطبع ، وفي التزام طريقة العرب ، وأن يوازن بينهما ، موازنة فيها كثير من الموضوعية ، وقليل من التأثرية ، لأن الناقد لا يستطيع أن يجنب ذاته جملة واحدة كما يقول « لانسون » العالم الفرنسي ، فكانت هذه الموازنة التي جاءت عملاً نقدياً يجمع بين النظرية والتطبيق ، لا يزال له صدها في الدراسات النقدية المعاصرة .

يقول الدكتور محمد مندور : إننا إذا رجعنا إلى كتاب « الموازنة » نفسه ، فإننا نجد أن الآمدي لم يتعصب للبحتري ، كما لم يتعصب ضد أبي تمام ، وإنما هذه تهمة اتهمه بها النقاد اللاحقون ، عندما فسد الذوق ، وغلبت الصنعة والتكلف على الأدب العربي ، ونظر هؤلاء المتأخرون في بعض انتقادات الآمدي لسخافات أبي تمام و « وساوسه » ، ولم يوافقوا على تلك الانتقادات لمرض أذواقهم ، فقالوا أن الرجل متعصب ضد أبي تمام ، وهذا ظلم يجب أن نصلحه ، والتهمة لا تقوم بعد على استقصاء لأقواله ، ولا تصدر عن نظر شامل في كل ما قاله ، وإلا لرأوا أنه قد أعجب بأبي تمام في غير موضع ، ودافع عنه في كثير من المواقف ، كما أنه يوجه نقادات مرة إلى البحتري كلما وجد فيه مغمزا .

ويقول : إنه مما لا شك فيه أن الآمدي لم يكتب موازنته أيام عنف الخصومة بين أنصار أبي تمام والبحتري ، لأن أبا تمام توفي سنة ٢٣١هـ والبحتري توفي سنة ٢٨٤هـ ويظهر أن المعركة قد احتدمت بعد موتها مباشرة ، حتى بلغت أقصاها في أواخر القرن الثالث ، وأوائل القرن الرابع ، ونحن وإن كنا لا نملك من الكتب التي ألقت في تلك الفترة غير « أخبار أبي تمام » للصولي المتوفى سنة ٣٣٥ هـ إلا أننا نجد في هذا الكتاب ما يكفي في الدلالة على مبلغ الإسراف والعنف اللذين صحبتلك المنازعات حول الشاعرين ، فالصولي هو الذي يجب أن يتهم بالتعصب لأبي تمام ، وهو الذي

(١) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري : دكتور محمد رغلول سلام : دار المعارف بمصر :

يجب أن نرفض الكثير من أحكامه وأحباره لوضوح هواه ، وفساد ذوقه ، وكثرة ادعائه ، وأما الآمدى المتوفى سنة ٣٧١ هـ فقد جاء بعد أن كان الزمن قد هدأ من حدة الخصومة ، وكان الأدباء قد أخذوا يقتتلون حول رجل آخر هو المتنبي (١).

فمرور قرن من الزمان تقريبا بين وفاة البحترى ووفاة الآمدى كان كفيلا بأن تهدأ الأنفاس فيه حول الخصومة بين أنصار الشاعرين الطائيين ، فليس هناك احتمال إذن بأن الآمدى كان متأثرا بوقدة الانفعال في هذه الخصومة ، وليس هناك احتمال ثان بأن الآمدى كان يدافع عن تراث العرب الشعري أمام هذا التيار الأدبي الزاحف من هنا وهناك ، وليس هناك احتمال ثالث بأن الآمدى كان متحاملا على أبى تمام أمام كثرة أنصاره الذين يعلنون من شأن الصنعة ، ويشهدون له بالتفوق والامتياز .

نقول : إنه ليس هناك احتمال واحد ينفذ منه الظن إلى تعصّب الآمدى ضد أبى تمام ، وسوف ترد نصوص نقدية في مظانها تؤكد موضوعية الرجل ، وكل ما هنالك أنه اقتنع تماما بنظرية أذبية وجدها في عمود الشعر ، واقتنع تماما بأن التطور الأدبي لا بد أن يبدأ من قاعدة ثابتة من تراث الأدب ، ومهما يكن من أمر التحكّم في ذوق الآمدى أحيانا إلا أنه يحسّ طريقه التى يمشى فوقها ، وهو يكتب موازنته ، فتناول الخصومة بين الشاعرين الكبيرين بمنهج علمى أشبه ما يكون بالمنهج العلمية الحديثة .

٢ — الشعر غير الفلسفة :

ويفجّر النص الذى سقناه للآمدى حول الشعر قضية أخرى لا يزال لها صدى ورنين في النقد المعاصر ، تلك هى ارتباط الشعر بالفلسفة ، فإن كان الشاعر يعتمد دقيق المعانى من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بالفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، فإن شئت سميناك فيلسوفا أو حكيما ، والفيلسوف والحكيم غير الشاعر ، والشاعر غير الفيلسوف والحكيم .

وما ذلك في نظر الآمدى إلا لأن طريقة الفيلسوف والحكيم غير طريقة العرب ، وغير مذهبهم في الشعر ، وكل منهما لا يلحق بالشاعر في درجة البلاغة والفصاحة ومهما يكن من أمر الدقة والطلاوة في المعنى ، فإن سوء التأليف ، ورداءة اللفظ تعض من قيمته ، وتظهره مُشوّهًا فاسدا معمى ، يحتاج مستمعه إلى طول تأمل وهو ما يذهب بلذة الاستمتاع بالشعر ، كما يوجد في كثير من شعر أبى تمام .

(١) النقد المبهج عند العرب : دار نهضة مصر للطبع والنشر — المحالة — القاهرة . ١٠٢ — ١٠٣ .

أما المعنى المكشوف البين فيزيده حسن التأليف ، وبراعة اللفظ بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه يكسوه غرابة ، ويزيده زيادة لم تعهد ، وهو ما يشيع في شعر البحترى ، ولذلك يقولون : لشعره ديباجة ، والديباجة هى الرونق والبهاء الذى يجعل النفس تتقبل الشعر ، وتقبل عليه .

وإذا جاء لطيف المعانى فى غير تصوير بلاغى ، ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نفث العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه .

إن قضية الشعر ترجع إلى صياغته عند الآمدى ، فالمعنى الفلسفى العميق يخرج من التصوير البلاغى ، والسبك الجيد مخرجا رائعا تهشّ له النفوس وتبشّ ، والمعنى الواضح البين يزيده رونق الأداء ورونقا ، وجمال التصوير الفنى جمالا .

وليست العبرة فى الشعر بالإكثار من المعانى الفلسفية الدقيقة التى لا يتم بهاؤها ، ولا يكمل رونقها بالبلاغة والسبك ، وانقياد الألفاظ المناسبة لها .

والدليل على أن الآمدى يتبين طريقه فى نظرية الشعر أنه يلجّ على ذلك إلحاحا شديدا ، ويجمع معانى هذا الباب فى كلمات سمعها من شيوخ أهل العلم بالشعر .

فقد زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود ولا تصل إلى درجة الاستحكام إلا بأربعة أشياء : وهى :

١ — جودة الآلة .

٢ — وإصابة الغرض المقصود .

٣ — وصحة التأليف .

٤ — والانتفاء إلى تمام الصنعة ، من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها .

ويذهب الدكتور مندور إلى أن ما ذهب إليه الآمدى من شأن الصياغة الشعرية ، وما تضيفه إلى المعانى المكشوفة البينة هو رأى معظم نقاد أوربا اليوم الذين يرون أن أمر المعانى فى الشعر ثانوى بالنسبة إلى الصياغة ، ويضرب عدة أمثلة على ذلك لا من شعر البحترى فحسب ، بل من شعر أى تمام نفسه ، فهو عندما يقول :

رعت الفيا فى بعد ما كان حقبة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

قد رفع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج ، وخلق منه قيمة فنية شعرية

جميلة باستعماله للفعل (رعته) بمعنى حطمت قواه ، بعد أن رعى كلاًها وماء
الروض ينهل ساكبه في أيام الخصب .

ومرد كل هذه الحقائق التي تجعل من الآمدى ناقدا منقطع النظر بين العرب هو
فطنته إلى الأهمية الكبرى التي نعلقها على الصياغة في الأدب .

فاللغة في الأدب ليست وسيلة خادمة للفكر والإحساس فقط ، بل هي إلى
جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في حد ذاتها ، ويكون من حسن الذوق ،
وسلامة الحسّ للكاتب أو الشاعر أن يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة ، واللغة
كغاية في الأدب ، فلا يسرف في اعتبارها وسيلة ، لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة
في التأثير ، عناصر التصوير ، وعناصر الموسيقى ، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها
كغاية ، فيأتى أدبه أو شعره ، وقد غلبت عليه اللفظية ، وخلا من كل مادة إنسانية
فكراً أو إحساساً .

وليس في قدرة أحد أن يعلم الآخر متى ينتهى عمل الوسيلة في اللغة ، ومتى يبدأ
عمل الغاية ومشكلة كهذه لا يمكن أن تحل نظرياً ، وإنما يكتسب الإنسان إحساساً
صادقاً بحدودها بكثرة المرات على النقد والنظر في مؤلفات كبار الكتاب والشعراء
الذين نجحوا في هذا السبيل .

ويضرب الدكتور مندور مثلاً لذلك بقول أبي تمام :

بيضاء تسرى في الظلام فيكتسى نورا وتبدو في الضياء ، فيظلم
ملطومة بالورد أطلق طرفها في الخلق فهو مع المنون محكم

فالآمدى يعلق على البيت الثانى بقوله : « وقوله ملطومة بالورد يريد حمرة خدّها ،
فلم لم يقل : مصفوعة بالقار ، يريد سواد شعرها ، ومخبوطة بالشحم ، يريد امتلاء
جسمها ، ومضروبة بالقطن يريد بياضها ، إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ
وأسخفه ، وقد جاء مثل هذا في كلام العرب ، ولكن على وجه حسن ، قال النابغة :
« مقذوفة بدخيس اللحم » يريد أنها قذفت بالشحم ، أى كأنه رمى على جسمها
رمياً ، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبي نواس : « وتلطم الورد بعناب » وهذه كانت
تلطم في الحقيقة في مأتم على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف ، فجعلها عناباً تلطم به
ورداً ، فأتى بالظرف كله ، والحسن أجمعه ، والتشبيه على حقيقته ، وجاء أبو تمام
بالجهل على وجهه ، والحمق بأسره ، والخطأ بعينه . »

لقد فطن الآمدى إذن إلى معظم الحقائق الهامة عن الشعر ، فقرر أنه غير العلم وغير الفلسفة ، كما حدّد العلاقة بين كل منهما ^(١).

والأشياء الأربعة التى لا تجود صناعة الشعر إلا بها تؤكد لنا صلة الآمدى بثقافة اليونان ، وتمثله لها .

« فالأوائل قد ذهبوا إلى أنّ كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية ، وهى الأصل ، وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تمامية .

فأما الهيولانية فإنهم يعنون الطينة التى يتدعها البارى جل جلاله ، ويخترعها ، ليصور ما شاء تصويره منها من رجل أو فرس أو جمل أو غيرها من الحيوان ، أو بُرّة ، أو كرمّة ، أو نخلة ، أو سدرّة أو غيرها من سائر أنواع النبات .

والعلة الصورية : هى المعنى الذى يقصد البارى — جلّ جلاله — تصويره من رجل .

والعلة التمامية هى : أن يتمّها تبارك اسمه ، ويفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها . وكذلك الصانع المخلوق فى مصنوعاته التى علمه الله عز وجلّ إياها ، لا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأشياء الأربعة ، وهى :

آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار ، وفضة الصائغ ، وآجر البناء ، وألفاظ الشاعر والخطيب ، وهذه هى العلة الهيولانية التى قدموا ذكرها ، وجعلوها الأصل .

ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته ، وهى العلة الصورية التى ذكروها . ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب ، وهى العلة الفاعلة ، ثم أن ينتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها ، وهى العلة التمامية .

فهذا قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات .

فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث فى صنعته معنى لطيفاً، مستغرباً كما قلنا فى الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد فى حسن صنعته وجودتها ، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها ، مستغنية عما سواها ^(٢) .

(١) القند المنهجي عند العرب : ١٢٣ — ١٢٤ .

(٢) المأثرة : ٤٢٦ — ٤٢٧ .

وأول ما ملاحظه هو أن الآمدى لم يكن يجهل ذلك النوع من النقد الذى أراد أمثال قدامة أن يطبقوه على الشعر ، وهو النقد العلمى الذى يقوم على فلسفة أرسطو ، لم يجهل الآمدى ذلك النقد ، ولكنه كان أدق ذوقا ، وأفطن لحقيقة الشعر من أن يصدر عنه (١) .

وهذا النص الذى ساقه الآمدى بالغ الأهمية فى دلالة على طريقة فهم ناقد عربى أصيل لفلسفة أرسطو فى الخلق ، وعلى النحو الذى حاول به أن يستخدمها فى نقد الشعر ، فالعلل الأربع التى ذكرها هى علل أرسطو الشهيرة : المادة والصورة والعلة الفاعلة ، والعلة العائية ، وهذه الأخيرة لم يفهمها الآمدى على وجهها أو حورها عامدا ، ليستخدمها فى فهم الشعر ، ولذلك سمّاها بالعلة التمامية ، وحول معناها إلى معنى مغاير ، فلم تعد تفيد الغاية التى يصنع الشيء من أجل تحقيقها ، بل كمال الصنعة ، وتمام الإيجاد فى صياغة المادة صورة (٢) .

وكان الآمدى عالما أيضا بثقافة الفرس ، علمه بثقافة اليونان ، وإن كانت هذه الثقافة وتلك لم تخرجه إلى القوالب الجامدة ، ولم تفسد من ذوقه الشفاف ، ولكنها أضافت إليه رصيда من الفكر والمعرفة استعان به فى نقده التحليلى لشعر كل من أبى تمام والبحتري .

فهو يذكر ما ذهب إليه « بزّر جمهر » فى فضائل الكلام ورذائله ، وبعض ذلك داخل فى الشعر ، من أن فضائل الكلام خمس ، إن نقصت منها فضيلة واحدة ، سقط فضل سائرهما .

وهى أن يكون الكلام صدقا ، وأن يوقع موقع الانتفاع به ، وأن يتكلم به فى حينه ، وأن يحسن تأليفه ، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة .

قال : ورذائله بالضدّ من ذلك ، فإنه إن كان صدقا ، ولم يوقع موقع الانتفاع به بطل فضل الصدق منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلم به فى حينه ، ولم يحسن تأليفه ، لم يستقر فى قلب مستمعه ، وبطل فضل الخلال الثلاث منه .

وإن كان صدقا ، وأوقع موقع الانتفاع به ، وتكلم به فى حينه ، وأحسن تأليفه ، ثم استعمل منه فوق الحاجة ، خرج إلى الهدر ، أو نقص عن التمام صار مبتورا ، وسقط منه فضل الخلال كلها .

(١) النقد المبهجى عبد العرب . دكتور محمد منصور : ١٣٢ .

(٢) المرجع السابق . ١٣٣ .

وهذا إنما أراد به « بزرّ جمهر » الكلام المنشور الذى يخاطب به الملوك ، ويقدمه المتكلم أمام حاجته ، والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ، ولا أن يوقع موقع الانتفاع به ، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقت دون وقت ، وبقيت الخلتان الأخريان وهما واجبتان فى شعر كل شاعر ، وذلك :

أن يحسن تأليفه ، ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته ، فصحة التأليف فى الشعر ، وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى (١) .

ولعلّ الآمدى يقصد بالصدق ما ليس نقيض الكذب ، بل يقصد إلى الصدق الفنى « فالشعر كما هو معلوم ليس من الضرورى أن يكون صادرا عن الواقع لكى لا يتهم بالكذب ، وإنما يكفى أن يكون صادرا عن واقع نفسى ، ولعل هذا هو المقصود بصحة المعنى ، فالمعنى يصح إذا استجابت له النفس أو أمكنها الاستجابة له عندما تتهيا لذلك ، وهو يصح حتى ولو كان مجرد احتمال أو إمكان .

إن كل هذه النظريات لم تكد تغير من نظرة الآمدى إلى الشعر ، ولقد كان هذا من حسن حظ الأدب العربى ، إذ لو صدر عن هذه التقاسيم الشكلية لذهبت قيمة كتابه

ومصدر الخطر كما دلت القرون اللاحقة لم يكن من فلسفة الفرس ، بل من فلسفة اليونان ، فهى التى انتهت بأن جففت ماء النقد ، وجعلته علما — علم البلاغة — الذى لم يلبث أن تحجر ، وأفسد العقول والأذواق (٢) .

هل تناقض الآمدى بين مذهب ابتكار المعانى ومذهب حسن التأليف ؟ يذهب الدكتور إحسان عباس إلى أن الآمدى قد تناقض بين هذين المذهبين ، يقول : استمع إلى الآمدى يصور المنصفين من أصحاب البحترى : « ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحترى ، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها والإبداع والإغراب فيها

وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء ، وطلبته ، وهو لطيف المعانى ، وهذه الخلّة دون ما سواها فضّل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق

(١) الموازنة : ٤٢٧ — ٤٢٨ .

(٢) النقد المبهى عند العرب : دكتور محمد مندور . ١٣٤ — ١٣٥ .

ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع .

ولولا لطيف المعاني ، واجتهاد امرئ القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه ، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم .

ثم استمع إليه يصوّر موقف المنصفين من أصحاب أبي تمام : « ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ ، وجودة الرصف ، وحسن الديباجة ، وكثرة الماء ، وأنه أقرب مأخذاً ، وأسلم طريقاً من أبي تمام ، ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه ، وهذا مذهب من جل ما يراعيه من أمر الشعر هو المعاني » بعد ذلك يعلق الدكتور إحسان عباس على هذه النصوص التي ساقها لأنصار أبي تمام والبحترى من كتاب الموازنة (ص ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠) بقوله :

« أئحق للآمدى بعد ذلك أن يقول — كأنه يردد رأى الجاحظ — « ودقيق المعاني موجود في كل أمة ، وفي كل لغة ، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتشيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه » .

وهل « أهل العلم بالشعر » هؤلاء فضلوا امرأ القيس إلا بسبب معانيه ؟ فلم يعود الآمدى فيقصر « أهل العلم بالشعر » على من يفضلون قرب المأخذ ، واختيار الألفاظ ، وقرب الاستعارات ... الخ .

إنك ترى التناقض واضحاً هنا في تصوّر الآمدى لتيارى النقد ، بسبب من ميله الذاتي إلى الفريق الثاني ، وأكبر الظن أنه انقاد لهذا الميل الذاتي نفسه ، وأنه استوحى هذا الميل حين هجن طريقة أبي تمام ، وسرها على غير وجهها بقوله : « وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ... الخ فهذا التصوير لا ينطبق على شعر أبي تمام ، والمتعسف منه في اللفظ والمعنى لا يشمل إلا أبياتاً معدودة بشهادة الآمدى نفسه .

ولو صح أن أبا تمام كان فيلسوفاً أو حكيماً لما جازت الموازنة بينه وبين البحترى ، ولكانت محاولة الآمدى من أساسها منقوضة ، لأنها مبنية على الموازنة بين شاعر وفيلسوف .

ويسوق الدكتور إحسان عباس طائفة من الآراء يعزز بها رأيه في الآمدى واتهامه إياه بالتعصب ضد أبى تمام ، منها رأى أبى الفرج منصور بن بشر النصرانى الكاتب ، وما ذهب إليه ياقوت في تقييم الموازنة ، وتعقب الشريف المرتضى بعض تعسف صاحبها في التخريج^(١).

وأرى أن الآمدى كان موضوعيًا كثير النصفة فيما وجه إليه من اتهام بالتعصب ضد أبى تمام نجمه في هذه النقاط :

١ — في النص الأول نجد أصحاب البحترى ينصفون أبى تمام ، فينسبون إليه لطيف المعانى ودقيقها ، والإبداع والإغراب فيها ، وهذا هو الشيء الذى هو ضالة الشعراء وطلبته من عهد امرئ القيس ، فقد وقع في شعره كثير من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ، ولولا هذه الأمور لما تميز امرؤ القيس ، على قرائه وأهل زمانه ، ولما تفوق على شعراء الجاهلية والاسلام .

٢ — وفي النص الثانى نجد أصحاب أبى تمام ينصفون البحترى ، فيصفون شعره بأنه حلو اللفظ ، جيد الرصف ، حسن الديباجة ، كثير الماء ، وأنه أقرب مأخذاً ، وأسلم طريقاً من أبى تمام ، ويحكمون مع هذا بأن أبى تمام أشعر منه ، وهذا مذهب من يراعى دقيق المعانى في أمر الشعر .

وليس في واحد من هذين النصين ما يشتم منه رائحة التعصب من الآمدى ضد أبى تمام ، لأن الرجل قد نقل حال المنصفين من أنصار الشاعرين ، فأنصار الصياغة الشعرية ينوهون بقيمة المعانى ، وجلال الأفكار ، وأنصار المعانى ينوهون بقيمة الصياغة والأداء ، فالفرقان يلتقيان من هنا ، ويختلفان من طريق آخر ، هو أن أنصار أبى تمام يجعلون المعنى أولاً ، وأنصار البحترى يجعلون الصياغة أولاً .

والآمدى يقرر أن دقيق المعانى موجود في كل أمة ، وفي كل لغة ، وتلك حقيقة يسلم بها كل صاحب رأى .

ثم يشرح الآمدى غرضه من عمود الشعر الذى يستوحيه من طريقة العرب في الشعر ، وتوفرهم عليه كما سبق أو أوضحنا ، ويؤكد بقول البحترى :

ومعانٍ لو فصلتها القوافى هجنت شعر جرول وليبد
حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدركن به غاية المراد البعيد

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب : ١٦٠ — ١٦٢ .

ثم يذهب إلى أن الشعر إذا توفر له جانب الصياغة وحسن الأداء ، واشتم معنى لطيف ، أو حكمة غريبة زاد بهاءه ورونقه ، فالمعنى اللطيف ، والفكرة تزيد بهاء الشعر ولا تنقص منه .

إن الآمدى يريد أن يظل الشعر شعرا أو فنا جميلا ، ولا يخرج عن ذلك إلى أو فلسفة ، فللفن خصائص ، وللعلم خصائص أخرى ، والخصائص التي يتبو الشعر أصالة هي أنه لغة العاطفة والوجدان ، وهذه اللغة مصورة في حقد والخصائص التي يتميز بها العلم أصالة هي أنه لغة العقل والإدراك ، وهذه تعتمد على التحديد والوضوح والدقة .

فإذا تراكمت الأفكار في الشعر أضعفت جانب الصياغة ، وأفقدت الشعر من نبضه وحيويته وقدرته على التأثير والإمتاع ، وهذا ما يشيع في طائفة كبة شعر ألى تمام .

فإذا تراكمت الأفكار في شعر شاعر ، وسادت هذه الظاهرة شعره كله حكيمًا أو فيلسوفا ، ولا يخرج بذلك عن كونه شاعرا ، وذلك مثل صالح بن عبد القدوس ، الذى نظم حكمه وأفكاره شعرا حكيمًا ، أو شعرا على حكمة .

وقد يكون الشاعر بارعا في إبراز الحكمة والفلسفة في صور شعرية بالألباب ، وتثير الخواطر ، وترقى بالأحاسيس ، وترقظ العقل ، كما نجد في طائفة شعر ألى تمام والمتنبى .

ومهما يكن من إطلاق انتقاد عليهما بأنهما حكيمان ، والشاعر هو البحت أحدا لم ينف عنهما صفة الشاعرية ، أو عبقرية الشعر .

و « فصحة التآليف عند الآمدى في الشعر ، وفي كل صناعة هي أقوى بعد صحة المعنى ، فكل من كان أصحّ تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن ا تأليفه » (١) .

« وسوء التآليف ، ورداءة اللفظ ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ، وبه ويعميه ، حتى ينجوح مستمعه إلى طول تأمل ، وهذا مذهب ألى تمام في شعره » « وحسن التآليف ، وبراعة اللفظ ، يزيد المعنى المكشوف بهاء

(١) المأرية : ٤٢٨ .

ورونقا ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحترى ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أى تمام .
« وإذا جاء لطيف المعانى فى غير بلاغة ، ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نفث العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه » ^(١).

بهذا وغيره كان الرجل موضوعيا منصفا ، يستمد طاقته النقدية من علمه الغزير ، وذوقه الرقيق ، وقدرته على مقارنة معنى بمعنى ، وأداء بأداء . وهو « يستعين بالله على مجاهدة النفس ، ومخالفة الهوى ، وترك التحامل » ^(٢) ، فيقف وقفة طويلة عند أخطاء أى تمام ، لأن مذهبه فى البديع قد اشتط به إلى كثير من الخطأ ، ووقفة قصيرة عند أخطاء البحترى ، لأن مذهبه مذهب العرب ، فلم يجمع به خياله ولا فكره ، بل استقام له عمود الشعر ، وهو فى كلا الموقفين يكشف عن العلة والسبب ، ويقارن بين شعر وشعر ، وشاعر وشاعر ، فإذا ما انتهى من ذلك كله ، وقف عندما أصاب فيه الطائيان ، بلمحات العالم ، وذوق الناقد ، على طريق النصفة والاعتدال .

الآمدى وأخطاء الطائيين

بين يدي أخطاء الشاعرين الكبيرين يقف الآمدى وقفة موضوعية منصفة لأبى تمام الذى جار عليه بعض النقاد والأدباء ، فجردوه من كل مكرمة شعرية ، ومن كل سبق على شاعر ، وحين تقرأ ما كتبه صاحب الموازنة فى هذا الصدد ، تتبين لك معالم نفسه الصادقة التى لا تحمل حقدا ولا تعصبا ، وتبدو لك ذاته فى قمة أدائها الموضوعى الذى يحاول ألا يتجنّب ، ويستفرغ جهده فى أن يكون عدلا ، فلا ينسب لشاعر ما ليس فيه ، ولا ينزع عن شاعر حقا هو له .

يقول الآمدى :

(١) الموازنة : ٤٢٥ .

(٢) الموازنة : ٤٢٩ .

— ٦ —

[وقد سمعتُ أبا عليّ : محمد بن العلاء السجستانيّ يقول : أنه ليس له معنى .
انفرد به ، واخترعه ، إلا ثلاثة معان ، وهي قوله :

تأبى على التصريد إلا نائلاً
إلا يكن ماءً قرأها يمدق (١)
نزراً كما استكرهت عائر نفحة
من فارة المسك التي لم تفتق
وقوله :

بنى مالِكٌ قد بُهتَ حاملُ الثرى
قبورٌ لكم مستشرفاتُ المعالم
رواكدٌ قيسَ الكف من متناولٍ
وفيها على لا ترتقى بالسلام
وقوله :

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورث
ما كان يُعرف طيبُ أعرف العود

ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو عليّ ، بل أرى أن له — على كثرة ما أخذه
من أشعار الناس ومعانيهم — مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند
ذكر محاسنه بإذن الله .

[وأما هذان المعنيان فقد رأيت مثلهما في أشعار الناس ، ولعلّي أن أخرجهما
فيما أخرج من سرقاته] .

ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه ، لأنّه
باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل ، بل الذى وجدتهم يعيرونه : كثرة
أخطائه ، وإخلاله ، وإحالاته ، وأغالبته فى المعانى والألفاظ .

(١) التصريد : قطع الشرب وتغيصه ، والقراح من ماء الخالص الذى لا يمزجه غيره : يقول : تأبى هذه
الخبرة مع تقليد الوال إلا نيلاً ممدوقاً غير خالص ، ووصلاً مشوباً بالامتزاج ، فلا تصاق الرجال ، ولا تترك
الإضمار ، فيكون حبيباً أبداً معذباً من جيبها : قال السريزى : أى نيلها عدى قليل كأنه عائر من ربح فارة
المسك ، والعائر أصله فى الحبل والسهام ، يقال : فرس عائر إذا ذهب على وحيه فى الأرض ، ويروى : نزراً كما
استبهكت « أى عطاء نزراً لا غناء فيه ، كإزاحة التى تفلت من فارة مسك لم تفتق ، أى بعد نائلها كشمّة من
هده النافرة ، ولا تغنى هذه الشمّة عناء ، فحذلك نائلها » هامش ١٣٧ من المزمرة نقلًا عن ديوان أبى تمام
وتشرح السريزى .

وتأملت الأسباب التي أدته إلى ذلك ، فإذا هي ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتاب « الورقة » عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد [الطائي] أن أبا تمام يريذ البديع ، فيخرج إلى الحال . وهذا نحو ما قاله أبو العباس : عبد الله بن المعتز بالله في كتابه الذي ذكر فيه البديع .

وكذلك ما رواه محمد بن داود عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن أبيه : أن أول من أفسد الشعر : مسلم بن الوليد ، وأن أبا تمام اتبعه ، وسلك في البديع مذهبه ، فتحير فيه .

كأنهم يريدون إغراقه في طلب الطباق ، والتجنيس ، والاستعارات ، وإسرافه في التماس هذه الأبواب ، وتوشيح شعره بها ، حتى صار كثير مما أتى [به] من المعاني لا يُعرف ، ولا يُعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يُعرف معناه إلا بالظن أو الحدس ، ولو كان أخذ أعفوه هذه الأشياء ولم يوغل فيها ، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ، ويقتصرها مكارهة ، وتناول ما يسمح به خاطره ، وهو بجمامه ، غير مُتعب ، ولا مكدود .

وأورد من الاستعارات ما قرب وحسن ، ولم يفحش ، واقتصر من القول على ما كان محذواً [على] حذو الشعراء المحسنين — ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر ، وتذهب بمائه ورونقه ، ولعل ذلك أن يكون ثلث شعره أو أكثر منه — لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين ، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثير غيره ، لما فيه من لطف المعاني ، ومستغرب الأوصاف لكنه شرة إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ، ولجلجته فكره ، فخلط الجيد بالردى ، والعين النادر بالزذل الساقط ، والصواب بالخطأ ، وأفرط المتعصبون له في تفضيله ، وقدموه على من هو فوقه من أجل جيده ، وسامحوه في رديته ، وتجاوزوا له عن أخطائه ، وتأولوا له التأول البعيد فيه .

وقابل المنحرفون عنه إفراطا بإفراط ، فبخسوه حقه ، وأطرحوا إحسانه ، وتقوا سيئاته ، وقدموا عليه من هو دونه ، وتجاوز بعضهم ذلك إلى القدح في الجيد من شعره ، وطعن فيما لا مطعن عليه فيه ، واحتج بما لا تقوم حجة به ، ولم يقنع بذلك مذاكرة ولا قولاً حتى ألف فيه كتاباً ، وهو أبو العباس : أحمد بن عبيد الله ابن محمد بن عمار القطريلي المعروف بالعزير .

ثم ما علمته وضع يده من غلطه وخطأه إلا على أبيات يسيرة ، ولم يُقم على ذلك

الحجة ، ولم يهتد لشرح العلة ، ولم يتجاوز فيما نعاها بعدها عليه الآيات التي تتضمن بعيد الاستعارة ، وهجين اللفظ .

وقد بينت غلطه فيما أنكر [عليه] من الصواب في جزء مفرد إن أحب القارىء [له] أن يجعله من جملة بهذا الكتاب ، ويصله بأجزائه فعل ذلك إن شاء الله تعالى :

فإن الذى تضمن يدخل في محاسن أى تمام التى ذكرت أنى أختتم كتابى هذاها ، ومحاسن البحترى [(١)] .

من مفتتح هذا النص حتى مختتمه ترى الآمدى موضوعيا بالغ الموضوعية ، منصفا شديد النصفه ، محايدا يخدم قضية الشعر ، ولا يستبد به الخيف أو الهوى ، فهو لا يوافق محمد بن العلاء السجستاني بادية ذى بدء على أنه ليس لأنى تمام غير معان ثلاثة انفرد بها واخترعها ، بل يرى أن له مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، على كثرة ما أخذ من أشعار الناس ومعانيهم .

ولم ير كذلك المنحرفين عن أى تمام يجعلون السرقات من كبير عيوبه ، لأن السرقات لا يكاد يبرأ منها إلا القليل من الشعراء ، فمعظمهم أخذ من غيره ، ومأخوذ منه ، وما وجدهم يعيبون به أبا تمام هو : كثرة أخطائه ، وإخلاله ، وإحالاته ، وأغاليطه في المعاني والألفاظ .

ثم راج يتأمل الأسباب التى أدت بالشاعر الكبير إلى هذه الأخطاء ، فإذا هى ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتاب « الورقة » عن محمد ابن القاسم بن مهرويه عن حذيفه بن محمد الطائى :

أن أبا تمام يريد البديع ، فيخرج إلى المحال ، وهذا نحو ما قاله عبد الله بن المعتز وما رواه محمد بن داود عن محمد بن القاسم عن أبيه : أن أول من أفسد الشعر : مسلم بن الوليد ، وأن أبا تمام سلك مذهبه في البديع ، ففتح فيه .

وهذا ما سبق أن أشرنا إليه من قبل ، أن أبا تمام أراد أن يستجيب له طائر الشعر على مذهب مسلم بن الوليد ، فكان يرتكب الشطط من أمره ، ويتكلف تكلفا واسعا ، ويتعمّل تعملا شديدا ، ويبذل كل حيلة ممكنة حتى يستجيب طائر الشعر إلى هواه ، ويقع بين يديه ، وكان طائر الشعر يستجيب حيناً ، ويتألى عليه أحياناً . وكان البديع كان هدف أى تمام من شعره ، إذ لم يترك لنفسه التساعرة حربة

التعبير عما تجيش به ، وعما تنفعل لإزاءه . فجاء شعره وقد اقتصر اقتسارا ، ولم يفيض عن وحي القريحة والطبع ، فكانت هذه الإحالات ، وتلك الأغاليط .

ولقد أغرق أبو تمام في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات ، وأسرف إسرافا شديدا في توشيح شعره بها ، حتى تحوّل الشعر من هنا إلى صنعة والمفروض أن يكون الشعر وحيا وطبعاً وسليقة في أصله ، ثم تحجى الصنعة فتزيد بهاءه ورونقه وفنيته .

من هنا شقّ أبو تمام على قارئه ، إذ لا يدرك إلا بكّد شديد ، وفكر حديد ، وتأمّل بعيد ، ولو أن أبا تمام التزم طريق الاعتدال في مذهب البديع ، ولم يوغل فيه ، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ، ويقتصرها مكارهة ، وتناول ما يسمح به خاطره وهو في حالة الاطمئنان والاسترواح ، وقبل مما يرد على خاطره ما قرب وحسن من الاستعارات ، وحذا حذو سابقه ممن أجادوا في قول الشعر ، لتقدّم في نظر النقاد أكثر الشعراء المتأخرين ، وقام قليله مقام كثير غيره ، لما يتميز به شعره من لطيف المعاني ، وغريب الأوصاف .

لكنه كان قد أولع بطريقة البديع ، ومذهب مسلم ، حتى ملكت عليه هذه الطريقة كل خواطره ، واستبدّت به ، فاقتنع بها اقتناعاً شديداً ، ورآها أفضل وأعظم وأخلد من طريقة الأقدمين ، والذي ساعد أبا تمام على التمسك بهذه الطريقة ما رآه من فضل عبقريته ، وتمكنه من اللغة والبيان فأراد أن يكون رائد مذهب ، وصاحب طريقة ، وهو لا يقل شأنًا عن مسلم بن الوليد ، والحسن بن هاني .

والذي شجعه على التماهى في البديع هم أنصاره ، وعارفوا فضله ، ومحّبوه ، فأخذوا يتغنون بشعره ، ويفضلونه على سائر الشعر ، ويرفعون منزلته فوق المنازل ، ودرجته فوق الدرجات .

ولقد أثار حماس أنصاره له بغض حاقديه وحاسديه ، فبخسوه حقه ، ولم ينوّهوا بحسناته ، وجسّموا سيئاته ، وقدّموا عليه من هو أقل منه ، بل تجاوز بعضهم ذلك إلى القدح فيما أجاد فيه ، وطعن عليه في غير مطعن ، واحتج بغير حجة ، ولم يقنع بذلك ، بل ألف في مثالبه كتابا .

والعجيب أن من ألف في مثالبه كتابا لم يضع يده إلا على هفوات يسيرة في شعره ، دون أن يقيم على ذلك حجة ، ولم يستطع أن يعلل لما أخذه على الشاعر الكبير .

فانظر كيف كان الآمدى موضوعيا منصفا ، لم يجار هؤلاء الذين رفعوه إلى السماء من أصحابه والمتحمسين لمذهبه ، ولم يجار أولئك الذين هبطوا به إلى الحضيض من أعدائه والحاقدين عليه ، والمتنكرين لمذهبه في البديع ، لم يكن الآمدى من هذا الفريق ، ولا من ذاك الفريق ، وإنما كان الرجل ابن مذهبه وطريقته في القصد والاعتدال ، لا إلى هؤلاء ، ولا إلى هؤلاء .

لأن كلاً من المتحمسين لأبى تمام والحاقدين عليه قد تجاوزوا حدّ الموضوعية ، وأغرقوا في العاطفية ، واندجوا مع المثل القائل : رضيت فقلت أحسن ما علمت ، وغضبت فقلت أسوأ ما علمت .

ومثل هذه الآراء فجأة لم تنضج بعد ، وهى تنبع من شهوات النفس ، وما تنفثه من آمال وآلام ، والشخصيات التى تصدر عنها هذه الآراء تحمل عواطف حادة ، لا ترزن في مقام الرزانة ، ولا تعتدل إذا ما اقتضت المواقف حكمة الاعتدال أما الآمدى فكان حقيقاً بالثناء ، جديراً بالتقدير لهذا التريث الذى كان يديه ، وهو يرى إغراق أصحاب أبى تمام في المديح ، وإغراق أعدائه في الذم ، فكان كلامه منصفاً جميلاً ، ونقده معتدلاً رزيناً ، إن وجد هنة ذمها ، وإن وجد مكرمة كشف الغطاء عنها ، وقد تجده محتداً أحياناً على أبى تمام ، لأن شعر أبى تمام في بعض المواقف يخرج الحليم عن حلمه ، والرزين عن رزائته ، لأن التكلف فيه شديد ومقيت ، وتصيد البديع يفسد المعنى والصورة ، والخروج على طريقة القدماء في غير طرافة ولا ظرف ولا روعة ، ولا ابتكار يثير غضب العلماء والأدباء ، إذ هو غرض للقيمة الشعرية ، وتشويه لقسمات وجهها دون ما داع ، ولا مقتضى .

ثم يقف صاحب الموازنة عند طائفة من الهنات التى أغلظ فيها القول أبو العباس أحمد بن عبيد الله القطريلي المعروف بالعزير على أبى تمام ، نجملها فيما يلى :

١ - أنكر أبو العباس على أبى تمام قوله :

هاديه جذع من الأراك وما تحت الصلّا منه صخرة جلّس^(١)

وقال : هذا من بعيد خطأه ، أن شبّه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال : جذع من الأراك « ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً ؟ أو تشبّه بها أعناق الخيل .

(١) هاديه : عنقه ، والعرب تشبّه هادى الخيل بخلع النخل ، وإنما احتار الطائيّ جذع الأراك لأنه أملس ، والصلّا واحد الصلويين ، وهما عظمان يكتنفان الذم ، وصخرة جلّس : أى صلبة ثقيلة . هامش ص ١٤١ من المواردة للمحقق الفاضل نقلاً عن ديوان أبى تمام وشرح التبريزي .

وأخطأ أبو العباس في إنكاره على أنى تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع ، وتلك عادة العرب ، وهو في أشعارها أكثر من أن يحصى ، وقد بينت فيما غلط فيه أبو العباس على أنى تمام .

وأصاب أبو العباس في إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعا ، وإن لم يلخص المعنى ، لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع ، ولا تقارها .

فإن قيل : فإن الشجرة من الأراك قد تعظم حتى تصير دوحة يستظل بها الجماعة من الناس ، والسَّرب من الوحش ، وذلك معروف موجود ، وقد قال الراعى :
غذاه وحوْلِي الثرى فوق مَنِيهِ مَدْبُ الأتْيِ والأراك الدوائح
والدوائح وهى العظام منه جمع دوحة .

قيل : إن الأمر وإن كان كذلك في بعض شجر الأراك من علوها ، وتشعب أغصانها ، فإن قائم الشجرة وعيدانها لا يغلظ ولا يمتلىء امتلاء يقارب الجذوع ، ولا ما هو دونها في الغلظ ، ولو انتهت إلى هذه الحالة — وذلك غير معلوم — لما قيل لها أيضا جذوع ، لأن الجذوع إنما هى للنخل فقط .

وقد يقال على سبيل الاستعارة لما يشبه بالنخلة أيضا جذع . قال الراجز :
بكلِّ طَرَفٍ أعرجى صَهَّالٍ يمشى إذا ما قيدَ مَشَى الْمُخْتَالِ
تحت هوائٍ كجذوع الأوقال

فقال : « كجذوع الأوقال » جمع وقلة ، وهى شجرة المقل ، لأن فيها شباها من النخل من جهة الخوص والليف .

فإن قيل : فقد قال ذو الرمة :
وهائِ كَجِذْعِ السَّاجِ سَامٍ يَقُوْدُهُ مُعَرِّقُ أَحْنَاءِ الصَّبِيِّنِ أَشْدَقُ (١)

قيل : ذو الرمة إنما قال ذلك على التشبيه ، لأن العود من الساج يشبه الجذع المنحوت في غلظه وهيئته ، وعود الأراك من أبعد شيء من ذلك ، لأنه لا يمتد ، ولا يستوى استواء الجذع ولا غيره من أجناس الشجر التى تمتد أبدانها علواً امتدادا مستويا ، وذلك لدقته ، وشدة التوائه وتشعبه (٢) .

(١) جاء في الصناعتين : ص ٧٨ : قال أبو حاتم : السَّراج : العنق ، يقال للعنق السَّراج والليل والهادى : والمعرق العظم الذى عرى منه اللحم ، والأحناء جمع حنو وهو الجانب ، والصيَّان : طرفا اللحيين ، والشديق : سعة الصم .

(٢) الموازنة : ١٤١ — ١٤٣ :

فانظر كيف تأمل الآمدى نقد أبى العباس لأبى تمام ، ولم يوافقه حيناً ، ووافقه حيناً آخر ، لم يوافقه فى مؤاخذته أباً تمام على تشبيهه عنق الفرس بالجدع ، لأن العرب لا تمنع هذا التشبيه ، ويوافقه على إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعاً ، لأن لها طبيعة خاصة ، وهى أن عيدانها لا تذهب فى الغلظ مذهب الجذوع ، وأن الجذوع إنما هى للنخل فقط ، وقد تستعمل فى غيره على سبيل الاستعارة .

إن الآمدى ينطلق فى نقده النظرى والتحليل من فوق قاعدة صلبة من قواعد التراث العربى الراسخة رسوخ التاريخ ، وهو مقتنع كل الاقتناع بهذا التراث ، فلا بد أن يكون كل إبداع متصلاً بالماضى اتصالاً وثيقاً .

وتلك نظرة عميقة فى تحليل العمل الأدبى ، ترجع بجزئياته إلى أصول ثابتة من اللغة والأدب ، وهى تدل دلالة قوية على تمكن الآمدى من لغة أمته وخصائص أدها .

٢ — يقول : وأنكر أبو العباس قول أبى تمام :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفك ما ماريت فى أنه برؤ

قال : والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالركة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك ، كما قال النابغة :

وأعظم أحلاماً وأكثر سيّداً وأفضل مشفوعاً إليه وشافِعاً

وكما قال الأخطل :

شمسُ العداوة حتى يُستَقَادَ لهم وأعظمُ الناس أحلاماً إذا قدرُوا

وكما قال أبو ذؤيب :

وصبرٌ على حَدَثِ النَّائِبَاتِ وحلمٌ رزينٌ وقلبٌ ذكى

وكما قال عدى بن الرِّقَاع فى مثل ذلك :

أبث لكم مواطن طيبات وأحلام لكم تزنُ الجبالا

وقال الفرزدق :

أحلامنا تزنُ الجبال رزانةً وتخالُنا جناً إذا ما نجهلُ

وقال أيضاً :

إننا لتوزنُ بالجبالِ حلمونا ويزيدُ جاهلنا على الجهال

ومثل هذا كثير في شعرهم ، ألا تراهم إذا ذمّوا الحلم كيف يصفونه بالخفة ،
فيقولون : خفيف الحلم ، وقد خف حلمه ، وطاش حلمه .

قال عُقَيْبَةُ بن هبيرة الأَسَدِيِّ :

أَبْنُو المَغِيرَةِ مِثْلُ آلِ حُوَيْلِدٍ يَا لِلرُّجَالِ خَفَّةُ الأحْلَامِ

وقال قُدَّ بن مالك الأَسَدِيُّ :

كَأَنَّ جَرَادَةَ صَفْرَاءَ طَارَتْ بِأَحْلَامِ الغَوَاضِرِ أَجْمَعِينَا
جعلها صفراء لأنها ذكر ، وهو أسرع من الأنثى وأخف .

وقال ابن قيس الرقيّات :

حَلَمَاءٌ إِذَا الحُلُومُ اسْتَحْفَتْ بِوَجْهِهِ مِثْلُ الدَّنَانِيرِ مُلْسٌ

فهذه طريقة وصفهم للحلم ، ولما مدحوه بالثقل والرزانة ذمّوه بالطيش والخفة ،
وأيضا فإن البُرْدَ لا يوصف بالرقّة ، وإنما يوصف بالمثانة والصفافة ، وأكثر ما يكون
ألوانا مختلفة ، كما قال يزيد بن الطُّثَيَّةِ :

أَشَاقَتَكَ أَطْلَالُ الدِّيَارِ كَأَنَّمَا مَعَارِفَهَا بِالْأَبْرَقِينَ بُرُودُ

والأَبْرَقُ والبُرَاقُ من الأرض : ما كان فيها حجارة ورمل ، فقليل : « بقاء » لاختلاف
الألوان فيها ، ومن ذلك الحبل الأَبْرَقُ الذي قتل من قوى مختلفة الألوان ، فلذلك شبه
الشاعر معارف الديار بالبرود لاختلاف ألوان البرود . ولولا أنه قال : « رقيق حواشي
الحلم » لظننت أنه ما شبهه بالبُرْد إلا لثباته ، وهذا عندي من أفحش الخطأ .

ثم قوله : [لو أَنَّ حلمه] بكفيك « كلام في غاية القبح والسخافة ، وأظن أبا
العباس بن عمار إنما أنكر هذه اللفظة فقط .

ثم يعجب الآمدي من البحتری كيف كان متبعا لأبي تمام في البُرْد ، مع شدّة
تجنبه الأشياء المنكرة عليه — حيث يقول :

وَلِيَالِي كُسَيِّنَ مِنْ رَقَّةِ الصَّيْفِ فَحَيَّلَنَ أَتْهَنَ بُرُودُ

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا في الرّقّة غير البرد ؟ ولكنّ الجيد في وصف الحلم
قوله متبعا للمذهب الصحيح المعروف :

حَفَّتْ إِلَى السُّودِّ دُجُفُوْهُ نَهْضَتُهُ وَلَوْ يَوَازُنُ رَضْوَى حِلْمُهُ رَجَحَا

وقوله :

فلو وُزِنَتْ أركانُ رَضْوَى وَيَذْبُلُ وَقَيْسُ بها في الحِلْمِ خَفَّ ثِقْيُهَا
وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ،
وإياه يعتمدون ، ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن يبتدع ، فيقع في الخطأ^(١).

من هنا تدرك أن صاحب الموازنة متمكن تماما من النظرية الأدبية الموروثة ، وهو
لا يحب للشعراء أن يحددوا عنها ، ليظل للغة جلالها وقديسيته ، والخروج على هذه
النظرية لابد أن يكون في إطارها ، وبعبارة أخرى لابد أن يكون لكل تجديد وابتكار
أصل يرجع إليه ، ونظير يحتذى على مثاله .

وهذا المذهب الذي يولع به الآمدى في النظر إلى الشعر يشبه إلى حد كبير
مذهب الكلاسيكية المحافظة التي تعزز اعتزازا كبيرا بالتراث ، وبطريقة القدماء
الموروثة .

وقد يكون في التمسك الشديد بهذه الطريقة حد من انطلاق المواهب والقدرات
الشعرية التي تريد أن تهوم في آفاق الشعر ، فتضيف جديدا إلى الموروث ، لينشط ،
ويتجدد .

ومن جهة أخرى تدل هذه المحافظة على روح أصيلة في النقد لها مقوماتها المتعددة
من الذوق المصقول ، والفكر الرائق ، والثقافة الواسعة المستفيضة في علوم اللغة ، وكل
ما يتصل بخصائص التراث العربي القديم .

وهناك عامل آخر كان يقض مضجع الناقد العربي ، وهو طوفان الدخيل الذي
غزا اللغة العربية غزوا في تلك الظروف التي عايشها الآمدى ، وصمدت له اللغة
صمودا شديدا اكسبها مناعة فوق مناعتها ، وقوة فوق قوتها ، ونشاطا أضيف إلى
نشاطها ، مما جعل الآمدى يحيط نظرية الأدب العربية بسياج من محافظته على لغته ،
وحبه لأدبها وتراثها .

ويكفى الآمدى فخرا أنه جعل للنظرية الأدبية مقومات وخصائص تنسب إليها ،
وتعرف بها ، مهما يكن في هذه المقومات وتلك الخصائص من شوائب تشوبها وعيوب
لحقت بها ، وتلك سنة الخلق في جميع الظواهر الأدبية والفكرية والنقدية وغيرها ،

(١) المازنة : ١٤٣ وما بعدها .

يضاف إلى ذلك عامل التعليل والسببية التي تربط ربطا معقولا منطقيا بين الظواهر وعملها وأسبابها ، فتجىء عملا علميا يثير وجهات النظر ، ويبحث التأمل والتفكير ، والموافقة والمخالفة .

٣ — لقد كان الآمدى بارعا فائق البراعة ، وهو ينتقل بك من معنى إلى معنى في إطار النظرية الأدبية ، بما لها وما عليها ، فتحس أنه محيط بأطرافها ، متمكن منها ، عاشق لها ، يريد أن يرجع كل الحسن إليها ، ويبعد كل المقابح عنها .
اسمعه يقول :

وأنكر أبو العباس على أئى تمام قوله :

من الهيف لو أنّ الخلاخل صيرت لها وشحا جالت عليها الخلاخل
ولم يذكر موضع العيب فيه ، ولا أراه عليمه ، وأنا أذكره وأخصه ، فأقول : إن هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو من أقبح ما وصف به النساء ، لأن من شأن الخلاخل أن توصف بأنها تعضّ فى الأعضاء والسواعد ، وتضيق فى الأسوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل الذى من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسدها .

لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ، فتطرحة على عاتقها ، فيستبطن الصدر والبطن ، وينصبّ جانبه الآخر على الظهر ، حتى ينتهى إلى العجز ، يلتقى طرفاه على الكشح الأيسر ، فيكون منها فى موضع حمائل السيف من الرجل ، وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ، ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخطّ ، وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ، ليستدل بذلك على دقة القصر ، لأنه يقلق هناك إذا كان القصر دقيقا ، والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضمّ البطن أكثر ، وليس طوله فى نفسه مما يدل على امتلاء ولا خمّص .

وإذا كان الخلاخل — وهو الحلقة المستديرة المعروف قدرها — وشاحا للمرأة ، فإنه يأخذ أعلى جسدها كله ، وهذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية

القماءة والصنغر ، وصارت في هيئة الجعل^(١) .

وقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكن تعطى كل جزء من الجسد قسطه من الوصف ، كما قال امرؤ القيس :

طوال المتون والعرايين كالفنن لطاف الخصور في تمام وإكمال
ألا تراه لما قال : « لطاف الخصور » قال : « في تمام وإكمال » .

ولو قال هذا الشاعر : « لو أن الخلاخل صيرت لها حُقباً » لصح له المعنى ، كما قال منصور النجدي :

فلو قست يوماً ججلها بجقابها لكانا سواء ، لا ، بل الججل أوسع
فجعل ججلها وهو الخلاخل أوسع من حقاها ، والحقاب ما تديره المرأة على خصرها ، فهو يختص بالخصر ، وإنما يعلّق حتى ينتهي إليه إذا كان الخصر دقيقاً ، والبطن ضامراً ، فاتبع أبو تمام منصوراً في المعنى فأخطأ .

ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف وطى الكشح ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والري والغلظ ، كما قال ذو الرمة :

عَجَزَاءُ مَكْرُورَةٌ خُمَصَانَةٌ قَلِقَتْ عَنْهَا الْوِشَاحُ وَتَمَّ الْجِسْمُ وَالْقَصَبُ^(٢)

(١) الجعل : دابة سوداء كالخنفساء : أنظر اللسان ١١٨/١٣ والقاموس المحيط ج ٣ / ٣٥٩ .

والبيت التالي لهذا البيت هو :

مها الوحش إلا أنّ هاتاً أوآنس فنا الحُط إلا أنّ تلك ذوّابِلُ
ومها الوحش بقرة ، بفتح الميم ، والحط هنا بفتح الحاء المعجمة وتكسر : مرقاً للسفن بالبحرين وإليه تنسب الرماح الخطية ، لأنها تباع به ، لا لأنه منبتها ، ولقد أورد صاحب معاهد التنصيص شاهداً على المماثلة : وهي أن يكون ما في إحدى الفقرتين أو شطري البيت مثل ما يقابله من الآخر في الوزن دون التقفية : أنظر معاهد التنصيص للعاسي : تحقيق محي الدين عبد الحميد : عالم الكتب — بيروت ج ٣ / ٢٩٣ — ٢٩٤ .

(٢) العجزة : عظيمة العجز ، والمكورة المخدولة ، وخمصانة : ضامرة البطن ، وكذلك قلقت عنها الوشاح أى اضطرب ، والقصب : جمع قصبة ، وهى كلّ عظم فيه مح ، أى ساقاها وما أشبه والوشاح : فلادة الصدر أنظر جمهرة أئمة العرب للقرشي : ص ٧٤٩ تحقيق على محمد البجاوى : دار نهضة مصر للطبع والنشر . وأنظر الصناعتين لأبي هلال : ١٢٦ — ١٢٧ .

وكما قال أيضا :

أَنَاةٌ تَلُوثُ المِرْطَ منها بِدَغْصَةٍ رُكَّامٍ ، وَتَجْتَابُ الوِشَاحَ فَيَقْلُقُ^(١)

وكما قال أيضا :

وفى العاج منها ، والدِّمَالِيحِ والبُرَى قَنَّا مَالِيَّةً للعَيْنِ رِيَّانُ عِبْهَرٍ
تَرَى خَلْفَهَا نِصْفًا قَنَاءَ قَوِيَّةً وَنِصْفًا نَقًّا يَرْتَجُّ أَوْ يَتَمَرَّمُ^(٢)

وكما قال الشَّنْفَرَى :

فَدَقْتُ وَجَلْتُ وَاسْبَكْرْتُ وَاكْمَلْتُ فَلَوْجُنَ إِنْسَانٍ مِنَ الْحَسَنِ جُنَّتِ^(٣)
أَيُّ دَقٍّ مِنْهَا مَا يَنْبَغِي أَنْ يَدُقَّ ، وَجَلٍّ مِنْهَا مَا يَنْبَغِي أَنْ يَجَلَّ ، وَهَذَا هُوَ كَالِ
الْوَصْفِ .

وقال تميم بن أبي بن مُقْبِل :

هَيْفُ المَرْدَى رَدَاحٌ فِي تَأْوِدِهَا مَخْطُوفَةٌ مَتْنَى الْأَحْشَاءِ عَطْبُولُ^(٤)
فَقَالَ : « هَيْفُ المَرْدَى » ثُمَّ قَالَ : « رَدَاحٌ » وَالرَّدَاحُ : الْعَظِيمَةُ الْعَجْزُ ، وَهَذَا كَقَوْلِ
ذِي الرُّمَّةِ [تَرَى] خَلْفَهَا قَنَاءَ قَوِيَّةً
وَقَوْلِهِ : عَطْبُولُ : يَرِيدُ : طَوِيلَةُ الْعُنُقِ .

وقال تميم أيضا :

مِنْ الْهَيْفِ مِبْدَانٌ تَرَى نُطْقَاتِهَا بِمَهْلَكَةٍ أَخْرَاصُهُنَّ تَذَبْذَبُ

(١) الْأَنَاةُ : الْبَطِيئَةُ الْقِيَامُ ، تَلُوثُ : تَتَنَّى ، الْمِرْطُ : الْإِزَارُ ، الدَّغْصَةُ : كَثِيبُ الرَّمْلِ ، رُكَّامٌ : بَعْضُهُ عَلَى بَعْضٍ ، تَجْتَابُ : تَتَلَسَّسُ ، الْوِشَاحُ : الْقَلَائِدُ ، تَقْلُقُ مِنْ ضَمَرٍ بَطْنُهَا .
(٢) الْعَاجُ : الْمَرَادُ بِهِ الْإِسْوَرَةُ ، الْبُرَى : الْخِلَاحُ ، قَنَّا : أَوْصَالٌ ، عِبْهَرٌ : عَلِيظٌ مِثْلُ ، يَتَمَرَّمُ : يَهْتَرُ لِلْعَوِيَّةِ

(٣) اسْبَكْرْتُ الْحَارِيَّةُ : اسْتَقَامَتْ وَاعْتَدَلَتْ .

(٤) وَالهَيْفُ : جَمْعُ أَهْيَفٍ وَهَيْمَاءٍ : وَهِيَ الضَّامِرَةُ الْبَطْنُ ، وَيُقَالُ : امْرَأَةٌ هَيْمَاءُ الْمَرْدَى . أَيُّ ضَامِرَةٍ مَوْصُوعِ الْوِشَاحِ ، وَالتَّأْوِدُ : التَّتَنَّى ، وَمَخْطُوفَةٌ مَتْنَى الْأَحْشَاءِ . يَعْنِي أَنَّهَا هَيْمَاءُ صَامِرَةِ الْخَصْرِ ، حَفِيظَةُ لَحْمِ الْخَبِّ ، وَعَطْبُولُ : طَوِيلَةُ الْعُنُقِ ، جَمِيلَةٌ فَتِيَّةٌ مِمْلَقَةٌ .

فجعلها هيفاء ، وهى الخميصة البطن ، ثم قال : « مبدان » فصار البدن لا يمنع من الهيف ، ولا يضاده

فان تأول بعض من يريدون إقامة العذر لأبى تمام ، فقالوا : إنما ذهب فى قوله : « جالط عليها الخلاخل » إلى قول الناس : فلان يدخل فى الخاتم لظرفه ولين أخلاقه ، لا للين مفاصله .

قيل : هذا من كلام العامة ، وقول أبى تمام : « من الهيف » يمنع هذا التأول ، ويحجز عنه لأن الهيف الخميصات البطون ، الواحدة هيفاء ، وإلى هذا ذهب ، لا إلى وصف الأخلاق ، ورقة الطباع .

فإن قال قائل : إنما قال : « لو أن الخلاخل صيرت لها وشحا » أى لو ساغ ذلك وجاز ، كما يقال : لو دخل أحد فى سم الخياط لرقته وحسن أخلاقه لدخل زيد ، وكما قال الشاعر :

لو طار ذو حافرٍ من سرعة طارا

وكما قال الآخر :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم قوم لسوددهم أو مجدهم قعدوا

قيل : هذا مذهب حسن معروف من مذاهيم ، ولكن ليس بينه وبين قول أبى تمام شبه ، وإنما كان يشبهه أن لو قال : لو أن الخلاخل تكون مكان الوشاح لجال عليها »

ولو قال هذا أيضا لعدّ مخطئا .

لأنه سواء عليه قال هذا ، أو قال : قصر ظهرها ، أو نقص خلقها ، أو ضم بعض أعضائها إلى بعض ، حتى يكون شملها مكان وشاحها لجال عليها ، لأنه أخرجه مخرج الحقيقة ، أو ما يقارب الحقيقة ، نحو قول القائل : لو تغطت هند بشعرها لغطاها ، ولو سترت وجوها بذراعها لسترها ، ولو مسستها لساخت الإصبع فيها ، أو لأدمتها .

وهذا ضرب من المبالغة ، وهو إلى الحقيقة أقرب ، وليس من الأبيات المذكورة فى شئ ، ولا على سياقة ذلك اللفظ ، والإحالة فيما أخرجه مخرج الحقيقة أقبح من الإحالة فيما أخرجه مخرج التوسع والمبالغة .

وبعد : فإن أبا تمام إنما قال : من الهيف ، والهيفاء هى الضامرة البطن ، وقد تكون ضامرة مطوّية ومحصّرها غير دقيق ، لأنها قد تكون من ضميرها عريضة الحقيون ، فيضطرب الوشاح هناك ، لأنه إنما يجرى من أحد جانبيها على حقو واحد .

واضطراب الوشاح لا يدلّ على دقة الخصر خاصة ، لأنه قد يضطرب والخصر غير دقيق ، وصمته ولزومه لا يوجب عرض الخصر لا محالة ، لأنه غير مطيف به ، وإنما يقع طرفه على أحد جانبيه ، فما وجه جعل الخلخال فى موضع الوشاح ؟
فإن قيل : لم يذهب إلى دقة الخصر ، وإنما ذهب إلى وصف البطن بالضمير ، لأنه قال : من الهيف ، والهيف : الضوار البطن .

قيل : فهذا موضع أغلظه وإحالاته ، لأن ضيق الخلخال والوشاح لا يوجب ضمير البطن ، ولا يدل على ذلك أيضا طوله ولا قصره ، وإنما يدل على الضمير حركته لا غير ، وطوله إنما يدل على طول الظهر ، وقصره على قصره ، والخلخال بمعزل عن ذلك كله .

وإنما سمع أبو تمام قول على بن جبلة :

فلو قسّت يوما جِجَلها بحِقَابِها لكانا سواء لا بل الجِجْلُ أوسع

فاتبعه ، فأخطأ وأحال ، لأن الحقاب لا يخصّ غير الخصر ، فأراد ابن جبلة أن يدل على دقة الخصر فقال : لو قيس خلخالها بحقابها لكانا سواء ، وكان الخلخال أوسع ، لأن الخلخال مستدير كاستدارة الحقاب ، ودقة الخصر تقتضى ضيق الحقاب ، كما أن تمام الظهر وطول القناة يقتضى طول الوشاح وطول حمائل السيف ، لأنهما يخصان القامة .

وكان ينبغى لأبى تمام لمّا وصف النساء فى البيت التالى بالطول والتمام ، فقال :

فَنّا الخَطُّ إلا أنّ تلك ذوابِلُ

أن يصف الوُشَحَ بالطول والتمام ، لأن الوشح من المرأة فى موضع حمائل السيف من الرجل ، فكيف يجعلها مثل الخلاخل ، ويجعل الخلاخل مثلها ؟ وقد يبالغ الشاعر فى أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال ، ويخرج بعضها مُخرج النوادر ، فيستحسن ، ولا يستقبح ، نحو قول الشاعر :

مَنْ رَأَى مِثْلَ حَبَّتِي تَشْبَهُ البَدْرَ إِذْ بَدَا
تَدْخُلُ الْيَوْمَ ثُمَّ تَدْ خُلْ أَرْدَافَهَا غَدَا

ومثل هذا كثير :

وقد بالغ النابغة في وصف عنق المرأة بالطول ، فقال :
إِذَا ارْتَعَثْتُ خَافَ الْجَبَانَ ارْتِعَاثُهَا وَمَنْ يَتَعَلَّقُ حَيْثُ عُقَّتِي يَفْرَقُ
فَجَعَلَ الْقُرْطُ يَخَافُ أَنْ يَسْقُطَ مِنْ هُنَاكَ فِيهِلَكَ ، وَإِنَّمَا أَخْرَجَ هَذَا كَالْمَثَلِ ، أَيْ
لَوْ كَانَ مِمَّا يَقَعُ مِنْهُ الْخَوْفُ لَخَافَ .
وقال ذو الرِّمة :

وَالْقُرْطُ فِي حُرَّةِ الذِّفْرِى مُعَلَّقُهُ تَبَاعَدَ الْحَبْلُ مِنْهُ فَهُوَ يَضْطَرِبُ (١)
فَدَلَّ بِقَوْلِهِ : « تَبَاعَدَ الْحَبْلُ مِنْهُ » عَلَى طَوْلِ عُنُقِ الْمَرْأَةِ .
فهذه المبالغة لأتفة مستحسنة ، دَلَّ عَلَى الْوَصْفِ بِالشَّيْءِ الَّذِى يُخَصُّ
الموصوف ، لَا بِالشَّيْءِ الَّذِى يُخَصُّ غَيْرَهُ .

ولو كَانَ أَبُو تَمَامٍ قَالَ : « لَوْ أَنَّ الْخَلَائِلَ صَيَّرَتْ لَهَا نَطْقًا » لَكَانَ قَدْ أَتَى
بِالصَّوَابِ ، لِأَنَّ النِّطَاقَ هُوَ كُلُّ مَا يُدَارُ عَلَى الْخَصْرِ مِثْلَ الْمُنْطَقَةِ مِنْ سِيرٍ كَانَ أَوْ
ثَوْبٍ أَوْ غَيْرِهِمَا ، أَوْ لَوْ قَالَ « حُقْبًا » لِأَنَّ الْحِقَابَ وَالنِّطَاقَ بِمَنْزِلَةِ وَاحِدَةٍ ، وَأَظْهَرَ أَرَادَ
أَنْ يَقُولَ هَذَا فَعَلَطَ ، فَجَعَلَ مَكَانَهُ الْوَشَاحَ .

وقد بالغ أبو العتاهية في وصف الخصور بالدقة ، فقال :

وَمُخَصَّرَاتٍ رُزْنَسَا بَعْدَ الْهُدُوءِ مِنَ الْخُدُورِ
نُقُجٍ رَوَادِفَهِنَّ يَلِدُ بَسْنَ الْخَوَاتِمِ فِي الْخُصُورِ

(١) في الديوان : الحبل منها : يريد القرط في أذن حرة الذفري ، أى كريمة الذفري ، والذفري ما وراء الأذن ،
والحبل : حبل العاتق تباعد من القرط ، وقيل : الحر : الحسن من كل شيء ، والحبل العنق ، وقوله : تباعد الحبل
منها : أى تباعد حبل العنق من القرط ، لأنها طوية العنق ليست بوقضاء ، والذفريان ما عى بين العنق ويساره .
انظر جمهرة أشعار العرب لمقرئى : ٧٤٩ .

لم يرد أن خواتمهنّ في خصوصهنّ ، لأنّ هذا محال ، وإنما ذهب إلى مثل قولهم :
جفنة يقعد فيها خمسة ، أى لو قعدوا فيها لوسعتهم الخ^(١) .

بمثل ذلك الإطناب في الشرح والتعليل والتثليل ، يدلّ الآمدى على مذهبه في
النقد ، وعلى موضوعيته حيال النظرة النقدية لأخطاء أبى تمام ، كما يدلّ على أنه
مستوعب لأطراف النظرية الأدبية التي أطلق عليها مصطلح « عمود الشعر » وأنه
جدير بموقف الناقد الذي كان يتمناه محمد بن سلام .

وفي الحقيقة نجد أنفسنا أمام بحث علمي هاديء ورزين ، ونحن نتابع رحلة
الآمدى في الكشف عن خطأ أبى تمام في بيت واحد ، فقد أبان أولاً عن وصف أبى
تمام ضدّ ما نطقت به العرب ، وهو من أقبح ما وصف به النساء .

إذن كشف صاحب الموازنة عن حقيقة هذا الوصف ، وأنه لا يتصل بالنظرية
الأدبية عند العرب ، أو بعمود الشعر ، في قليل ولا كثير ، لأنّ الشاعر مقيد
بالمصطلحات التي اتفق عليها أصحاب اللغة ، هو حرّ في الأداء ، ولكن في نطاق
لغوى مصطلح عليه ، حتى لا يكون أمر اللغة فوضى .

وليس ما يمنع في تحقيق التعاصر أن يظل الشعر أمينا على اللغة التي وجد بها لأول
مرة ، ولكن دون أن يتحرّج بها ، أو يحجرها بتعبيراته وصوره النمطية ، وفي المقابل لا
نقحم عليها ما يفرنجها ، أو يلفع تركيباتها بضباب الفن القادم من بعيد ، وحتى إذا
استظل شاعر ما بظلال اللاوعى ، أو ركب تيارات الحداثة الأخرى — من أجل
استشراق ما بعد الواقع — يظل على الجادة اللغوية ، ومن البديهي أن يكون ذلك
هو الأسهل والأكثر ملاءمة لإقامة البناء المتين ، ولا سيما إذا استطاع الشاعر أن
يودعه « حالات » النفس المتألقة بنور « المعرفة » وبهاء الرؤى البازغة علينا من خلف
اللاوعى الساحر والمسحور^(٢) .

فلأبى تمام من وجهة نظر الآمدى أن يجدد ما وسعه التجديد ، وليس له في
الوقت نفسه أن يهدم المقدسات الموروثة ، لأنها ليست وليدة يوم وليلة ، إنها وليدة
قرون متتالية استطاعت فيها اللغة العربية أن تكون شخصيتها ، وأن تتحدد سمات
عبقريتها ، وأن يكون لها بناء شاخ العالم ، فمن الضروري المحافظة عليها ، وللشعر من
هذا المنطلق مدى فسيح جدا يستطيع أن ينبض فيه ، وان يتناول كل ما يجتد من

(١) الموازنة : ١٤٧ وما بعدها .

(٢) فصية اللغة في الشعر . مقال للدكتور احمد كمال ركبي : مجلة الفيصل السعودية . العدد ٥٩ مارس
١٩٨٢ م .

مظاهر الحياة ، ومستودع أسرارها.

من هنا ذهب الآمدى إلى أنه لا ينبغي أن يكون الخلخال الذى من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسد المرأة ، ليس لأن العرب لم تستخدمه هذا الاستخدام ، بل لأنه مشين فى حدّ ذاته ، ومن ثمّ فالعرب لم تستخدمه .

ويسترسل الآمدى فى بيان مذهب العرب حول هذا الاستخدام ، ما يليق منه ، وما لا يليق ، ما يحسن ، وما لا يحسن ، ليرز جانبا نقديا فى غاية الضرورة ، وهو نضج الذوق الفنى الذى أصبح مصطلحا نقديا لا غنى عنه لناقد .

فقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكنها تعطى كل جزء من الجسد قسطه من الموصف ، فالتون الطويلة تلتقى أو تتجاذب مع الخصور اللطيفة ، كما جاء فى قول امرئ القيس الذى سبق ذكره .

ولو ان أبا تمام ذهب مذهب « منصور الثمرى » الذى ربط بين الخلخال والحب ، لصح له المعنى ، وبعد بشاعريته عما يعاب ، ومن عادة العرب أيضا أنها لا تكاد تذكر الهيف ، وطىّ الكشح ، ودقة الخصر ، إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرّى والغلظ ، كما جاء فى أقوال ذى الرّمة ، وفى قول الشنفرى الذى دقّ من حبيبته ما ينبغي أن يدق ، وجلّ منها ما ينبغي أن يجل ، فوصل بها إلى كمال الوصف .

ولم يكن الآمدى متزمتا بالغ التزمّت ، يقف مواقف علماء اللّغة من الشعراء ، ولكنه ناقد وأديب وعالم ، يحمل إدراك العالم وإحساس الفنان ، فلا بدّ أن يكون المعنى الشعرى مقبولا من خلال نظرية الأدب التى يعيها جيدا كما قلنا أكثر من مرة ، ولا بدّ أن تكون صورة هذا المعنى مما يستجده الذوق ويستملحه ويستظرفه ، ويحسّ فيه باللّذة والإمتاع ، كبعض صور المبالغة التى تخرج بالشئ إلى المحال ، والتى يخرج بعضها مخرج النودار كقول الشاعر :

مَنْ رَأَى مِثْلَ احِجَّتِي

وكقول النابغة يصف عنق امرأة بالطول :

إذا ارتعشتْ خاف الجبان ارتعائها

وبعد أن يقف صاحب الموازنة أمام خمسة وأربعين خطأ زلّ فيها أبو تمام عن طريق النظرية الأدبية يعلق على ذلك تعليقا نقديا نظريا ، يذهب فيه إلى أنه قد وجد لبعض

ما أخذه على أى تمام نظائر فى أشعار المتقدمين ، فعلم أنه بذلك اغتر ، وعليه فى العذر اعتمد ، طلبا منه للإغراب والإبداع ، وميلا إلى وحشى المعانى والألفاظ ، وإنما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت الواحد والبيتان ، فيتجاوز له عنه ، لأن الأعرابى لا يُعَوَّل إلا على قريحته ، ولا يعتصم إلا بخاطره ، ولا يستقى إلا من قلبه ، فأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلم الشعر تعلمًا ، ويأخذه تلقًا ، فمن شأنه أن يتجنب المذموم منه ، ولا يتبع من تقدّمه إلا فيما استحسّن منهم ، واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، أو فى المتوسط السالم إذا لم يقدر على الجيد البارع ، ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا ، ومن معانيهم شاذًا ، يجعله حجة له وعذرا ، فإن الشاعر قد يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، فإن تلك مجاهدة للطبع ، ومغالبة للقريحة ، مخرجه سهل التأليف إلى سوء التكلف ، وشدة التعمّل (١) .

على هذه الشاكلة يمضى الآمدى فى النظر إلى أخطاء البحترى ، ويبدأها يبحث فى سرقاته كما صنع فى نقد أى تمام ، فأما مساوئ البحترى — من غير السرقات — فقد حرص — على حدّ قوله — واجتهد فى أن يظفر له بشيء يكون بإزاء ما أخرجه من مساوئ أى تمام فلم يجد فى شعره — لشدة تحرزه ، وجودة طبعه ، وتهذيب ألفاظه إلا أبياتا يسيرة (٢) سوف نقف عند نماذج منها فى هذا الصدد .

١ — قال البحترى :

ذَنَّبَ كَمَا سَحَبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ عُرْفٍ وَعُرْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمُسْبِلِ
هذا خطأ من الوصف ، لأنّ ذنب الفرس — إذا مسّ الأرض كان عيبا — فكيف إذا سحبه ، وإنما الممدوح من الأذنان ما قرب من الأرض ولم يمسّها ، كما قال امرؤ القيس :

بضَافٍ فُوقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَّلِ

فقال : « فوق » أى فوق الأرض بقليل .

(١) الموازنة : ٢٥٩ — ٢٦٠

(٢) الموازنة : ٣١٢ ، ولم عرض للحديث عن السرقات لأنه يحتاج إلى نكت خاص قد تهيّأ له الظروف بمشيئة الله .

وقد عيب على امرئ القيس قوله :

لها ذَنْبٌ مثل ذنبل العروس تسدُّ به فرجها من دُبر

وما أرى العيب يلحق امرأ القيس في هذا ، لأن العروس وإن كانت تسحب ذيلها ، وكان ذنب الفرس إذا لمس الأرض فهو عيب ، فليس بمنكر أن يشبه الذنب به ، وإن لم يبلغ إلى أن يمس الأرض ، لأن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه ، أو دنا من معناه ، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صحَّ التشبيه ، ولاق به ، ولأن امرأ القيس لم يقصد طول الذنب أن يشبهه بذيل العروس فقط ، إنما أراد السبوغ والكثرة والكثافة ، ألا تراه قال : تسدُّ به فرجها من دبر ؟

وقد يكون الذنب طويلا يكاد يمس الأرض ، ولا يكون كثيفا ، بل قد يكون رقيقا نزر الشعر خفيفا ، فلا يسدُّ فرج الفرس ، فلما قال : « تسدُّ به فرجها » علمنا أنه إنما أراد الكثافة والسبوغ مع الطول ، فإذا أشبه الذنب الطويل ذيل العروس من هذه الجهة ، وكان في الطول قريبا منه ، فالتشبيه صحيح ، وليس ذلك بموجب للعيب ، ولا أن يكون ذنب الفرس من أجل تشبيهه بالذيل مما يحكم على الشاعر أيضا أنه قصد إلى أن الفرس يسحبه على الأرض .

وإنما العيب في قول البحتري « ذنب كما سحب الرداء » فأفصح بأن الفرس يسحب ذيله .

ومثل قول امرئ القيس قول خنْدَاش بن زُهَيْر :

لها ذَنْبٌ مثل ذنبل الهديّ إلى جَوْجُوْ أَيْدِ الزَّافِرِ

الهديّ : العروس التي تهدي إلى زوجها ، وأيد : شديد ، والزافر : الصدر ، لأنها تزفر منه ، وإنما أراد بذيل العروس طوله وسبوغه ، فشبه الذنب الطويل السابغ به ، وإن لم يبلغ في الطول إلى أن يمس الأرض .

وما يصحّح ذلك قولهم : فرس ذِيَال ، إذا كان طويلا طويل الذنب ، وإن كان قصيرا طويل الذنب قالوا : ذائل ، وإنما قالوا ذلك تشبيها للذنب بالذيل لا غير ، قال النابغة الذبياني :

بكلِّ مُدَجَّجٍ في البُسِّ يَسْمُوْ إلى أوصالِ ذِيَالٍ رِفْنٍ

والرفنّ والرفلّ واحد ، وهو الطويل الذنب^(١) .

(١) الموارنة : ٣٧١ — ٣٧٣

بمثل الطريقة التي وقف بها الآمدى أمام أخطاء أى تمام نراه يقف أمام أخطاء البحرى ، النقد هو النقد ، والتفسير هو التفسير ، والمقابلة بين الخطأ والصحيح هي هي ، مما يزيدنا وثوقا في أن الرجل ينزع من متزع واحد ، وينطلق من قاعدة أدبية راسخة ، فالبحرى قد أخطأ حين جعل ذنب الفرس يمس الأرض ، ويسحب وراءه ، والممدوح من الأذنان ما قرب من الأرض ولم يمسها ، ثم يقابل صاحب الموازنة هذا الخطأ عند البحرى بصواب عند امرىء القيس في قوله : « بضاف فوق الأرض » وبصواب آخر عند امرىء القيس يراه بعض الأدباء عيبا وهو في حقيقته لا عيب فيه .

ويشرح ذلك شرحا مستفيضا يكشف من خلاله عن علل الجمال ، وعلل القبح ، مؤكدا كل جانب منهما بما يحفظه من شعر العرب .

٢ — وقال البحرى :

إهجرنا يَفْظَى وكادَتْ على عا داتها في الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسَنَى
وهذا أيضا غلط عند الآمدى ، لأن خيالها يتمثل له في كل أحوالها ، كانت يَفْظَى ، أو وسنى [أو ميتة] والجيد قوله :

أَرُدُّ دونك يقظانا ويأذن لي عَلَيَّكَ سُكْرُ الكرى إن جئتُ وَسَنَانَا
فصحح المعنى ، وأقى به على حقيقته :
وكذلك قوله :

إذا ما تبادَلْنَا النفائسَ خِلْتَنَا من الجَدِّ أَيْقَاطَا ونحن نِيَامُ
وقوله :

نَعْدَبُ أَيْقَاطَا وتنعم هجدا

جيد أيضا ، لأنه حملها على أن حالها مع خياله إذا نامت كحالها مع خيالها إذا نام ، وإنما أخذ معنى بيته الأول — وعليه بنى أكثر أوصافه للخيال — من قول قيس ابن الخطيم :

أَتَى سَرَبَتْ وَكُنْتُ غَيْرَ سُرُوبٍ وَتَقَرَّبَ الْأَحْلَامُ غَيْرَ قَرِيبٍ
ما تمنى يقظى فقد تَوَتَّينَه في النوم غير مصرِّدٍ مَحْسُوبٍ

يقول الآمدى : وما أظنّ أحدا سبق قيسا إلى هذا المعنى فى وصف الخيال ، وهو حسن جدا ، ولكن فيه أيضا مقال لمعترض ، وذلك هو الذى أوقع البحتريّ فى الغلط ، لأن قيسا قال : « ما تمنى يقضى فقد تؤتينه فى النوم » فأراد أنها أيضا تؤتية نائمة ، وخیال المحبوب يتمثل فى حال نوم المحبوب ، ويقظته .

وكان الأجود لو قال : ما تمنى فى اليقظة فقد تؤتينه فى النوم : أى ما تمنينه فى يقظتى فقد تؤتينه فى حال نومى ، حتى يكون النوم واليقظة معا منسوبين إليه ، إلا أنه يتسع من التأول فى هذا لقيس بن الخطيم مالا يتسع للبحتريّ ، لأن « قيسا » قال : « فقد تؤتينه فى النوم » ولم يقل : تؤتينه نائمة ، فقد يجوز أن يجعل على أنه أراد : ما تمنى يقضى ، وأنا يقظان ، فقد تؤتينه فى النوم ، أى فى نومى ، ولا يسوغ مثل هذا فى بيت البحتريّ ، لأن البحتريّ قال : « وسنى » ولم يقل « فى الوسن »^(١)

والمسألة لا تقتضى كل هذا التكلف من الآمدى ، وهو نفسه الذى ذهب إلى أن الإنسان ينبغى ألا يجاهد طبعه ، ولا يتكلف تكلفا ظاهرا ، لأن البحتريّ أراد فى بيته الأول أن حبيبته قد هجرته فى حال اليقظة ، وكانت تهجره فى حال النوم ، فلم يزره خيالها ، وهذا يشعر بألوان قاسية من التحسّر النفسى ، إذ لا يستمتع الشاعر بعذب اللقاء ، لا فى اليقظة ولا فى المنام ، وتلك حالة من حالات الحبّ مع الحبيب . وهناك حالة أخرى هي التى يحرم فيها من حبيبته فى حال اليقظة ، فإذا ما أوى إلى فراشه ، واستغرق فى الأحلام عاوده طيف الحبيب فعوضه ما حرمه فى الحالة المقابلة .

وفى الحالة الثالثة يعذب الحبيبان بالبعد والصدّ فى حال اليقظة ، وينعمان بعذب اللقاء فى غفوة النوم ، إذ يتعانق الطيفان ، ويلتقى الخيالان

ولست أدرى ما الذى زاده قيس بن الخطيم على البحتريّ فى أحوال طيف البحتريّ جميعا أو فى واحدة منها ، فالذى تمنعه الحبيبة حبيبها وهما متيقظان من اللقاء والمناجاة والغزل ، تمنحه إياه فى حال النوم .

وقد ذهب الشريف المرتضى فى أماليه إلى أنه يمكن من التأويل للبحتريّ ما أمكن مثله لقيس بن الخطيم ، لكنّ الآمدى عدل عن ذلك ، لأن البحتريّ لما قال :

(١) الموارنة : ٣٧٤ — ٣٧٥

« وسنى » دلّ على حال الوسن، والحال المعهودة للوسن حال يشترك الناس فيها في النوم عادة، كما أن الحال المعهودة لليقظة حال مشتركة بالعادة، فقوله: « وسنى » ينبىء عن كونه هو أيضا نائما، وإنما أراد المقابلة في زنة اللفظ بين يقظى ووسنى، وقوله: « يقظى » متى لم يحمل أيضا على هذا المعنى لم يصحّ، لأنه لا بدّ أن يريد بذلك: هجرتنا في أحوال اليقظة، ويكون معنى يقظى يتعدى إليه.

ألا ترى أن الآمدى حمل قول قيس: يقظى على معنى: « وأنا يقظان » وإن لم يبين الوجه، فكيف ذهب عليه مثل ذلك في قول البحتريّ، وقوله: « وسنى ويقظى » مثل قول قيس: « يقظى » ولو مكن قيسا وزن الشعر من أن يقول: وسنى في مقابلة يقظى لقاله، وما عدل عنه إلى النوم، لأنه لم يكن عليه في « وسنى » إلا ما عليه في « يقظى » وما يتأول له في أحد الأمرين يتأول له في الآخر^(١)

٣ — وقال البحتريّ:

تشقّ عليه الریح کلّ عشيّة جُوبَ الغمام بين بكرٍ وأيم

يقول الآمدى: إن هذا أيضا غلط، لأن الشاعر ظن أن الأيم هي الثيب، وقد غلط في مثله أبو تمام، وسها فيه كذلك بعض كبار الفقهاء — وهو يقصد الامام الشافعى — فظن البحتريّ أن الأيم هي الثيب، فقابل بينها وبين البكر في بيته، والأيم هي المرأة لا زوج لها، إبكرا كانت أو ثيبا، قال تعالى: « وأنكحوا الأيامى منكم^(٢) » أراد جل ثناؤه اللواتي لا أزواج لهنّ، والثيب والبكر جميعا داخلتان تحت الأيم، فتكون بكرا، وتكون ثيبا.

فإن قيل: إن الأيم قد تكون ثيبا، وإنما أراد الثيب — في البيت المذكور — قيل: أجل إنها تكون إثيبا، وتكون بكرا ومعنسة أيضا، وكعابا، إلا أن لفظة « أيم » لا تدل على شيء من هذه الأوصاف، وليست عبارة إلا عن التي لا زوج لها لا غير^(٣).

(١) انظر هامش ص ٣٧٥ من الموازنة للمحقق الفاضل، وأمالى الشريف المرتضى ٢ / ٢٤٥

(٢) سورة النور: ٣٢

(٣) الموازنة: ٣٧٦ — ٣٧٧

إن الشعر في مفهوم الآمدى لابد أن يرجع إلى الأطر التي حدّتها النظرية الأدبية عند العرب ، والشاعر لا ينطلق إلا من هذه القاعدة ، فما اتفقت عليه العرب من جهة صلاحه للاستخدام صح للشاعر أن يستخدمه ، وما اتفقت عليه العرب من جهة عدم صلاحه للاستخدام لم يصح للشاعر أن يستخدمه ، فاللغة مواضعة ، ولا ينبغي أن يتمرد عليها الشعر ، ويخرج عن نطاقها الشعراء ، اللهم إلا أن يكون تجديدا لا تنكره اللغة ، وابتكارا يتطلبه روح العصر ، وتقتضيه مقامات الخطاب ، وضرورة من الضرورات التي يتوسع في مثلها أمام حاجة التعبير .

من هنا كان الآمدى وأمثاله ممن يحافظون على عمود الشعر ، أو على الأطر اللغوية والأسلوبية للنظرية الأدبية عند العرب — معتدلاً ، أو محافظاً ، يحترم الأصول والقواعد اللغوية التي لا بد أن يرجع إليها الشاعر والأديب ، ويحترم في الوقت نفسه الجديد والابتكار الذي يضيف إلى هذا البناء ، ويعلى من هذا الصرح .

وهنا نقف وقفة متأنية مع الناقد الكبير الدكتور محمد زكي العشماوى ، وهو بصدد الكشف عن مذهب الآمدى النقدي ، فقد نتفق حيناً ، ونختلف حيناً آخر ، بطريقة علمية ، لا تفسد للودّ قضية .

يذهب الناقد الكبير الدكتور محمد زكي العشماوى إلى أن أكثر الفصول خصوصية في كتاب الموازنة لعلها الفصول التي تناول فيها الآمدى عيوب الشعارين ، وأخطاءهما في الألفاظ والمعاني ، وكذلك الفصول التي تعرض فيها لقبيح الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشعارين ، وعلى الأخص عند أبي تمام .

ففي هذه الفصول — دون سواها — يتجه الآمدى إلى النقد التحليلي ، وإلى الشرح والتفسير ، وتمييز الجيد من الشعر ، ثم تعليل الأحكام ، وتأييدها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإمعان يجد فيها بذوراً صالحة للدراسة التحليلية في الشعر ، تنهض أساساً على تتبع عناصر الشعر ومقوماتها ، ورؤية المشاكل الداخلية للأثر الفني ، ومقارنتها بغيرها ، لنرى بأى الخصائص امتاز هذا الأثر على ذاك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو ذاك ، ولماذا وفق هنا ، ولم يوفق هناك ؟

تم يستطرد الناقد الكبير الدكتور عشماوى إلى العوامل الأساسية التي يتحقق معها المنهج التحليلي في الشعر ، وهو استطراد يقتضيه المقام ، لتكشف من خلاله سمات نقد الآمدى ، ومنهجه في التحليل والتفسير .

وأول العوامل الأساسية من منظور الدكتور عشناوى لتحقيق هذا المنهج النقدي : هو ثقافة الأديب ، واطلاعه الواسع على ضروب الأدب وأشكاله ومدارسه واتجاهاته ، وبحيث لا تقف هذه الثقافة عند حدود العصر الذى يدرسه الناقد ، بل تتجاوزه إلى العصور الأخرى السابقة ، والعصور اللاحقة ، فتكون هناك إحاطة شاملة لحياة الأدب فى عصوره المختلفة ، وإلمام بهذه الحياة إلمام إحساس وتذوق ، لا إلمام معرفة عقلية فحسب .

ومعنى هذا أنه لا يكفى الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من تيارات أدبية ، أو مدارس شعرية ، وما يكتب فيها عن الشعراء وأخبارهم وحياتهم والمؤثرات التى أثرت فيهم ، فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع ، وما يصطرع فيه من منازع فكرية ، أو اتجاهات سياسية ، يمكنها أن تلقى ضوءاً هاماً على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيد الناقد ، فتتير السبيل أمامه ، بل ربما كان لها أثر مباشر فى فهم النص الأدبى ، والكشف عن كثير من خباياه .

ولكن هذه الدراسة وحدها لا تكفى فى مجال الحكم على الأثر الفنى ودراسته دراسة تحليلية ، بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تنهض على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء إلمام ذوق وإحساس ، ولن تتحقق هذه الثقافة إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والاحتكاك بالآثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تجعل الناقد كالطبيب الذى يعلم : لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء أن يجدد نشاطنا دون غيره .

وثانى هذه العوامل : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدربة والممارسة ، بل يتجاوز ذلك كله إلى الاعتماد على الموهبة التى لا تتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم بمن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن ، والتمييز بين أساليبه ، ورؤية الدقائق والأسرار التى لا تسلم نفسها لكل قارئ ، بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص .

وثالث هذه العوامل : القدرة على تحليل أحكامنا وفق منهج لا يسمح بطغيان الذوق الشخصى أو تحكّمه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصى ، والذوق الأدبى ، لا بد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة ، حتى يصبح حكمنا الشخصى حكماً عاماً

مقبولا لدى الآخرين ، ومقنعا لهم ، وتحقيق هذا المنهج يتوقف على طريقة الناقد في مناقشة العمل الأدبي الذي أمامه ، وعلى ما يسوقه من مبررات لأحكامه ، متخذاً الأسلوب العلمى الذى يقوم على الإحصاء والاستقصاء ، وعلى التدرج فى الدراسة من المقدمات إلى النتائج ، وعلى الاستشهاد والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى .

ويطبق الدكتور عشاوى هذه الوسائل التى هى عدّة كل ناقد وأداته فى النقد على طريقة الآمدى فى الموازنة ، وصلتها بمنهج النقد الصحيح ، فيذهب إلى أن دراسة الآمدى للأخطاء والمعانى عند الشعراء الطائيين قد كشفت عن إلمام واسع بالشعر العربى ، وعن إدراية بأساليبه المختلفة ، وكان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الآمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله ، وكان أبرز العناصر فى نقده التحليلى اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده ، وبين الأبيات الأخرى التى تتشابه معه فى المعنى ، أو التى تسير معه فى اتجاه واحد ، والمقصود بالموازنة هنا تلك الموازنة التى يستعين بها الناقد على تبرير الأحكام وتدعيمها ، فمن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذى تنقده جنبا إلى جنب مع غيره ، حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه ، وبيان ما فيه من خصائص ، عن طريق مقارنة بغيره^(١) .

ويذكر الدكتور عشاوى من النصوص التى كشف فيها الآمدى عن أخطاء الشعراء ما يؤكد صحة مذهبه الذى سلكه ، وهى تلك النصوص التى عرضنا إليها من قبل ، ووضحنا من خلالها مذهب الآمدى ، وعلقنا عليها بما أرتأيناه صالحا للتعليق .

ويؤكد أنه بالتأمل فى ملاحظات الآمدى نجد أنها جميعا معتمدة على محصول وافر من الثروة اللغوية والشعرية ، ومعرفة أساليب العرب واستخداماتها للكلمات ، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد ، وأعانتة على تبرير أحكامه وتدعيمها ، والرجوع إلى الشعر القديم واستفتاؤه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة فى نقد الآمدى^(٢) .

(١) قضايا النقد الأدبى : بين القديم والحديث : ٤٠٤ - ٤٠٧

(٢) المرجع السابق . ٤١٠

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الآمدى، والذى يواتيه في غير صعوبة، ولا مشقة كلما جاءت المناسبة للاستدلال به ، عنصر عميق الفائدة في النقد التحليلي ، إذا ما دعمه الذوق السليم ، وموضوعية التحليل والمناقشة ، ولا يخفى أن في الاستدلال بالشواهد اختياراً للذوق الناقد ، إذ نستطيع الحكم على ذوق الآمدى ، وقدرته على التمييز بين الجيد والردىء من الشعر من خلال مقارناته وموازناته^(١).

والامثلة على اعتماد الآمدى على المعرفة والذوق كثيرة في كتابه ، ويكفى هذه النماذج الكثيرة المنبثة في تضاعيف كتابه « الموازنة » لتدل على ثقافته الأدبية واللغوية التي تعينه على الدراسة التحليلية المقارنة ، وعلى المناقشة المستندة إلى الدليل والبرهان ، وإلى الذوق الأدبي الخالص الذى لم يفسده ، ولم يضلّل أحكامه ولع بالمنطق الشكلى ، أو بالفلسفة ، فقد هداه وعيه بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل ما لا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة ، بل هو يرى فيما كتب من حقائق إعن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه ، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة ، امتى أصاب غرضه^(٢).

وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ، ومبدأ الوعى الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعصرته أمر من الضرورة بمكان في تقويم العمل الأدبي ، على أن الناقد الفذ هو الذى يعرف كيف يستفيد من هذا المبدأ ، ومتى ؟ إذ مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع ، ومفيد ، إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحول بين الفنان ، وبين التطور الذى ينشده ، فنحن لا بد أن نحتكم إلى القديم ، على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذى تخضع له الحياة في مجالاتها المختلفة .

ويذهب الدكتور عشاوى أيضا إلى أن الآمدى من كبار المدافعين عن عمود الشعر ، وعن القيم المتوارثة له ، وهو يقدر موقفه ، كما يقدره جميع المنصفين من المشتغلين بمسائل الأدب ، وقضايا النقد ، لأنه وجد نفسه أمام شاعر يزعم أنه بخروجه على طريقة القدماء في الصياغة الفنية قد حقق مالم يحققه الأولون ، ألا وهو أبو تمام .

(١) المرجع السابق : ٤١٢

(٢) السابق ٤١٤

ولما كان الآمدى لا يستطيع أن نمصل في هذا الجديد الذى يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردّه إلى القديم ، وبعد أن يضعه معه جنبا إلى جنب ، فقد لجأ إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ، ليجعله مقياسا وفيصلا في الحكم على أصالة أى تمام أو زيفه .

والدكتور ع شماوى — وإن كان يقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أنه لا يوافق على اعتبار المقياس النقدي القديم والتقليدى هو الحكم الأخير في القضية ، وخاصة إذا تشدّدنا في تطبيقه لدرجة التعسف ، لأننا بذلك نكون قد فرضنا على الشعر لونا واحدا من المقاييس لا يتعدّاه .

وهو يتفق مع الآمدى بأن محاولات أى تمام في الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجو لها ، إذ كانت معظم محاولاته ضربا من العناية بالشكل ، وإسرافا في التأنيق والتزييق أو الزخرف ، وهو في الوقت نفسه لا يوافق الآمدى في أن يجعل نقده وحكمه على الشعراء مبنيًا على أساس من الاحتكام إلى القديم ، والقديم وحده ، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف المتداول والموروث من القيم والأساليب ، ثم يحقق مع ذلك ابتكارا فنيا لا يحققه من يلتزم عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الآمدى في ألوان من التحكم حينما تشدّد في نظريته إلى اللغة ، حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير ، وجاءت كلمته المشهورة « اللغة لا يقاس عليها » دليلا على شدة محافظته ، وهو الأمر الذى حال بينه أحيانا وبين رؤية الجديد في الأساليب والصياغة ، إذ يعتبر كل من يخرج في اللغة على ما عرفه الأولون ، إوائتوها إليه مخطئا ، ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع الفهم الصحيح للفن ، وحركة تطوره المستمرة ، والتي لا تنتهى عند حدّ ، كما أنه يؤثر بالضرورة في منهج الناقد الذى قد يهمل ، في حدود هذه النظرة المحافظة الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان ، وهذا هو ما حدث للآمدى عندما عاب على الشاعر قوله : « أنت أنت أنت » « ولا الزمان زمان » فقد رأى في قوله : « لا أنت أنت أنت » تعبيرا شعبيا ، وأنكر أن يقيسه على « ولا العقيق عقيق »

وفي هذا ما فيه من تأثر بالاحتكام إلى القديم وحده ، وينظرته إلى اللغة القديمة نظرة تقديس ، وهو رأى اقتبسه الدكتور ع شماوى من الدكتور مندور في كتابه « النقد المنهجى عند العرب »

والناحية الأخرى التى يأخذها الدكتور ع شماوى على نقد الآمدى التحليل أنه جعل النزعة الكلاسيكية صيغة لا يمكن التحلل منها ، وجعل لعمود الشعر أهمية

بالغة ، مع أن التركيز على عمود الشعر 'يحدّه' لا يعنى كثيرا عند ناقد متسع الآفاق ، رحيب النظرة ، ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده لا يتجاوز فكرة الاعتدال والصحة والسلامة وغير ذلك من خصائص عمود الشعر المشهورة .

فإذا كانت النظرية النقدية عند الآمدى سوف تقف عند هذه الحدود ، ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله ، وهو الأمر الذى يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الآمدى من نقد تحليلى منهجى ، ومن دراسة ذوقية للشعر العربى ، نتحفظ قليلا ، فننبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلى قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة ، وأعمق نفعا لو انه تحرر من تلك النظرة المتشددة والمسرقة أحيانا ، والتي جعلت المجال محصورا إلى حد كبير فى حدود ما يفرضه عمود الشعر ، وما يلزمنا به الموروث من قيود^(١) .

والذى لا شك فيه أن موقف الدكتور محمد زكى العشماوى من منهج الآمدى النقدى موقف جدير بالنظر والاعتبار ، لأنه يبنى على الفكر المتوقد ، والثقافة المستنيرة ، والذوق الشفاف ، وفى اعتقادى أنه لن يكون بيننا خلاف جوهرى فى كل ما ذهب إليه ، بل نحن نتفق فى كثير من المسائل والأفكار التى أثارها ، ولعل القارئ الحصيف يكتشف وجوه الاتفاق من خلال ما كتبت فى الصفحات السابقة عن منهج الآمدى فى الشعر ونقده ، تعليقا على النصوص النقدية التى كانت محورا لدراساتى عن صاحب الموازنة ، وكل ما بيننا سوف يكون وجهات نظر تستند جميعها إلى القيمة الفنية فى القديم المتوارث ، وأنه ينبغى ألا ينظر إلى القديم نظرة عبادة وتقديس . بل ينظر إليه نظرة إجلال وإكبار ، لا تمنع من التطور ، ولا تعوق نظرة التجديد ، ولا تقف حائلا دون الابتكار ، وأن نقد الناقد ينبغى ألا يصل به إلى درجة التحكم ، لأنه يعتمد اعتمادا أصيلا على الذوق ، والذوق ليس واحدا فى كل النقاد ، بل يختلف من ناقد لناقد ، حسبما تختلف ألوان الثقافات وتعدد المنازع والمشارب والبيئات والظروف من ناقد لناقد .

وإذا كان الدكتور الناقد محمد زكى العشماوى يذهب إلى أن الفصول الأكثر خصوصية فى كتاب الموازنة هى الفصول التى تناول فيها الآمدى عيوب الشعاعين وأخطاءهما فى الألفاظ والمعانى ، وكذلك الفصول التى تعرض فيها لقيح الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشعاعين ، وعلى الأخص عند أبى تمام ، فإنى أؤيد هذا القول وأرجحه ، وأزيد عليه أن فصول كتاب الموازنة جميعها تأخذ هذا القدر من

(١) المرجع السابق : ٤١٦ — ٤١٨

الاعتبار ، وأن كلّ فصل يتسم بسمة وخصيصة تميزه عن الفصل الآخر ، بحيث تجيء الفصول جميعها حلقات متكاملة في نقد الآمدى النظرى والتطبيقى ، وهذا لا يمنع أن تكون هناك بعض الهنات التي تؤخذ على الآمدى ، والتي يجدها القارئ أو يجد نماذج منها منبهة في تضاعيف تلك الدراسة .

ثم يحىء بعد ذلك مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ، ومبدأ الوعى الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعصره ، وأنها ضرورية في تقويم العمل الفنى

ولقد كان الدكتور العشماوى موفقا أبلغ ما يكون التوفيق في تلك النظرة الموضوعية العلمية إلى التراث وخطره وضرورته ووجوب العناية به/والأنطلاق منه، بحيث يعرف الناقد متى يستفيد به وكيف يفهمه ويتذوقه ، ويضيف إليه ، لأننا لابد أن نحتكم إلى القديم ، على ألا يحول بيننا وبين طبيعة التطور الذى تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة .

ويجىء هذا رأى الحضيف في فترة من فترات وجودنا الأدبى كثر فيها الغث ، وانتشرت البضاعات الأدبية الرخيصة ، وعلا الزيد حتى كاد يغطي على جوهر الحقيقة ، فسمعنا من ينادى بعدم جدوى القديم ، وأن الجمال كله فى الجديد المعاصر ، وأن اللغة العربية لا بد أن تتطور فتوسع العاميات ، وأصبح نقاد الأدب من كل من هبّ ودب ، ينتشرون فى الساحة الأدبية ، وفى أعمدة الصحافة ، وفى وسائل الاعلام ، ممن لم تكن لهم صلة قط بترائنا النقدى والأدبى .

والدكتور العشماوى لا يوافق الآمدى فى تحكيم المقياس النقدى القديم وحده فى الشعر ، على أن يكون هو الفيصل فى مسائل الأدب وقضاياه .

وعندى أن الآمدى لم يبدُ عنده لون من التحكم ، أو الاستبداد فى رأى ، أو حمل القارئ على أن يعتقد ما يعتقد ، بل ترك الخيار واضحا ، والباب مفتوحا لكل الأذواق التى هى جدية بالنظر فى الشعر ، لفظه ومعناه ، وحسن تأليفه ، فمن فضل غموض المعانى ودقتها مال إلى أبى تمام ، ومن فضل حلاوة اللفظ ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعانى مال إلى البحترى .

وهل هناك أوضح من تصريح صاحب الموازنة بأنه لا يجب أن يطلق القول بأيهما أشعر عنده ؟ لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر ، فالآمدى لا يفرض نفسه فرضا فى مقياسه النقدى ، وإنما هو يقول كلمته التى تنبثق عن طبعه

وفكره وثقافته وحسن بصره بالشعر ونقده ، ويترك بعد ذلك للأدباء والنقاد أن يعبروا عما يعتقدون حيال الأعمال الأدبية ، وأن يقولوا كلمتهم في الشعر والشعراء ، ما داموا مؤهلين طبعاً وسليقة ودربة ودراية في النظر إلى النصوص ، والكشف عما تتضمنه من أسرار وصور فنية .

ولقد أورد الرجل حجج من يفضلون أبا تمام ، وحجج من يفضلون البحتري ، ولم يوافق هؤلاء على إطلاق آرائهم ، ولم يوافق أولئك على إطلاق آرائهم ، بل أخذ من هؤلاء وأولئك ما يعتقد أنه الصواب ، دون أن يسفه من رأى ، أو يسقط من شأن قيمة أدبية .

والآمدى بعيد الأغوار ، لم ينطلق في نقده من فراغ ، ولم يعتمد على مجرد الذوق الانطباعي أو التأثري ، وإنما وعى أبعاد النظرية الأدبية عند العرب الأقدمين وعيا يكاد يكون كاملاً ، واحتك بالنصوص الضافية الوافية احتكاكاً مباشراً حتى احترق ، وأصبح معداً إعداداً طبيعياً ونفسياً وفكرياً لأن يتناول الشعر بالنقد ، فرجع في تعليقاته وتفسيراته وأحكامه إلى النظرية الأدبية التي وعها . فإذا كان يغمر مذهب العقلانية حيناً ، ويشدد هجومه على أئى تمام فما ذلك براجع إلى تعصب أو كراهية ، وإنما هو راجع إلى القاعدة التي ينطلق نقده من فوق قمته ، فما جاء جديداً معبراً عن نفس قائله بصدق ، قبله الذوق ، وأشاد به ، وما جاء جديداً لا يعبر عن نفس قائله بصدق ، محه الذوق ، وعابه .

وكلما كثر ما يحجه الذوق ويعيبه ، بدا لون من انفعال الغضب الذاتي الذي لا يسقط من شأن الناقد العربى ، إذ كل ناقد موضوعى لا يستطيع أن يتحلل من تأثره الذاتي على إطلاقه .

ذلكم هو معتقد الرجل ومقتنعه الذى لم يفرضه على أحد غيره ، ومن هذا المنطلق نجى عظمة الآمدى الذى يقف على صرح شاهر من أدب العرب ، فيضيف إليه ما يراه أهلاً للإضافة ، ويبرز سمات الجميل والقيح من منظور ذوقه الخاص ، ومن فكرة أن التجديد لا يكون هدماً لما بنته القرون من صرح الأدب ، وإنما يكون الجديد بناءً عصرياً لا يشوّه من جمال البناء القديم ، بل ينسجم معه ، وينضاف إليه ، فلا ينتج من خلألهما شذوذ في المنظر ، أو تنافر في الجوهر .

والذى يتحاشاه الآمدى تماماً هو الإفراط في المذهب ، والشئ إن زاد عن حده انقلب ضده .

« وقد حكى عبد الله بن المعتز في كتابه « البديع » أن بشاراً وأباً نواس ومسلم بن الوليد ، ومن تَقِيلَهُمْ ، لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم ، فعرف في زمانهم ، ثم إن الطائي تفرّع فيه ، وأكثر منه ، فأحسن في بعض ذلك ، وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط ، وثمرة الإسراف .

قال : وإنما كان الشاعر يقول من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قرىء من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت واحد بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً ، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل ، وقد كان بعضهم يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال ، ويقول : لو أن صالحاً نثر أمثاله في تضاعيف شعره ، وجعل بينها فصولاً من أبياته ، لسبق أهل زمانه ، وغلب على ميدانه ، قال ابن المعتز : وهذا أعدل كلام سمعته^(١) .

فالذي أفسد طائفة كبيرة من شعر أئمة تمام ليس الخروج على عمود الشعر باعتباره طريقة ملزمة ، وإنما الذي أفسده هو التكلف الشديد ، والتحلل الشديد ، وتصيد البديع ، ونحت القوالب ، ووضع الكلمات في غير سياقها أحياناً ، وهذا شطط في الاستخدام ، ينبو عنه المقام .

وهذا يشبه صالح بن عبد القدوس من ناحية أنه عني عناية كبيرة بالفكرة وفلسفتها ، حتى تحول شعره حكماً وأمثالا ، لو أنها نثرت في تضاعيف شعر كثير لبذ « صالح » أهل زمانه .

فالانسجام التاريخي ضروري عند الآمدي ، بمعنى أن يكون الشاعر متصلاً بتاريخه الأدبي في الماضي ، ولا ينفصل عنه ، مهما جدد ، وابتكر ، ووقف على معالم مذهب أدبي جديد . « والملاحظة العامة هنا هي أنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تماماً عن كل شيء آخر ، كما يقول الدكتور مصطفى ناصف ، ولذلك قد تتخذ صلة الشاعر بأسلافه دليلاً على نبوغه ، فهناك ما يصحّ تسميته باسم الإحساس التاريخي بالمعنى أو الفكرة ، هذا الإحساس التاريخي لازم لاستمرار كيان الشاعر فيما بعد الخامسة والعشرين من عمره ، كما يقول : ت . س . إليوت .

(١) الموازنة : ١٨

هذا الإحساس التاريخي يجعل التقاليد — بمعنى ما — جزءاً مما نسميه الأصالة ، وكل عمل عظيم يدق جرس النصر لأعمال أخرى كثيرة ، نستطيع أن نقول — إذن — إن الأثر الجديد يتفق مع الماضي ، ولو أنه فردي .

والواقع أن بعض الأمثلة البسيطة توضح الموقف قليلاً ، هب أننا نقرأ شعر أبي تمام ، ومعركة النقد حوله ، واختصاص محبيه وكارهيه ، هنا نجد أن أبا تمام الذي يقال : إنه ثار على عمود الشعر ، قد وعى هذا العمود أحياناً إلى حد غفل عنه كثير جداً من المتحدين عنه ، وناقديه على الخصوص ، وبعبارة أخرى يتضح هذا التمثل الفردي من خلال تغيير الموقف القديم ، وكان من الأولى أن يتخذ أبو تمام نموذجاً لوعي التقاليد على خلاف البحتري ، فوعي التراث عند البحتري — إذا صدقنا وصف المتقدمين له — ليس ناضجاً ، ولا توجد عملية وعي ناضجة بمعزل عن إحداث هذا التغيير أبداً^(١) . »

ويمثل الدكتور مصطفى ناصف لوعي أبي تمام التام بعمود الشعر العربي ، بقوله المشهور :

رعتُ الفياثي بعدما كان حِقْبَةً رعاها ، وماء الروض ينهل ساكِبَةً
ويعلق عليه بأن أبا تمام قد وعى الموقف الشعري ، ولكن هذا الوعي يعني أنه كشف إمكانيات لم تكن واضحة أمام كثيرين ، حيناً نقول : إن الجمل رعى الفياثي ، نكون قد قصدنا أن الجمل قد عاش بفضل هلاك (المرعى) وحينئذ يأتي أبو تمام ، فيرى أن مثل هذا المعنى يحمل نوعاً من المفارقة ، أي أن هناك صراعاً بين الجمل والفياثي ، حياة أحدهما هلاك للآخر ، لا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفياثي معاً .

حينما قال أبو تمام هذا البيت غير فهمنا للعبارة ، أو الموقف القديم ، وبعبارة أخرى أوجد أبو تمام علاقة طرفاها الموقف القديم ، والموقف الطارئ ، رعى الجمل للفياثي ، ورعى الفياثي للجمل .

هنا يقول الناقد القديم : المسألة محصورة في القلب ، يعني أن الموقف القديم ثابت ومعلوم ، وجاء الموقف الجديد ، فعبث به ، وهذا غير صحيح في حق الموقف القديم نفسه ، لأن الموقف القديم ليس له وجود متميز من المواقف الطارئة القيّمة ، الموقف القديم يتعدّل ويتشكّل باستمرار ، ولا يثبت على محال ، ولذلك يصبح تمييز

(١) نظرية المعنى في النقد العربي : دار القلم : ١٩٦٥ م : ١٠٥ — ١٠٦

القديم والجديد أمرا اعتباريا بمعنى ما ، يجب أن نقول : إن الموقف الجديد هو ضرب من السر الكامن في الموقف قديم ، الموقف القديم في حالة حمل مستمر ، هو إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن الصورة الجديدة ، أو التحقيقات الكثيرة الفردية ، التي نسميها مبتكرة ، أو مقبولة ، أو ثائرة ، هناك تفاعل مستمر بين المواقف ، نحن ننظر إلى الموقف القديم من زاوية أى تمام ، كما ننظر إلى أى تمام من زاوية الموقف القديم ، وأحد هذين النظريين إذن ليس أصلا ، والثاني فرعاً .

المشكلة هي أن النقاد تصرّوا أن الموقف القديم يوجد بمعزل عن عقل كبير كعقل أى تمام ، إن أبا تمام أدرك تصارع صور الحياة بعضها مع بعض ، حينما قرأ : كيف يرعى الجمل الفيافي ، وث هذا الرعى ليس إلا نوعاً من عملية الزوال والوجود المستمرين . وحينما يقول : إن نغياى رعته ، وماء الروض ينسكب ، يكون أيضاً قد غير فهمنا لهذا الماء الذى ظل نزوله في الشعر القديم .

فلا بد لنا أن نفهم تطور معنى على أنه عملية استعارة مستمرة ، فهناك تفاعل بين فكرة الماء في الشعر ، وهذه الفكرة كما استعملها أبو تمام ، هذا التفاعل قد نعبر عنه بأشكال مختلفة ، والموقف نفردى الجديد لا يمحى الموقف السابق ، يعنى أن ما نسميه خلقاً قد يمكن النظر فيه من زاوية أخرى على أنه كشف ، والمهم أن أبا تمام لم يبلغ الموقف السابق كما توهم نقاد ، إنه هو الذى أثبتته وأحياه ، وكشف عن قوته وثرائه ، إنما يلغى الموقف السبق العاجز عن أن ينشئ نوعاً من التوتر الذى يعيه أبو تمام ، ويحققه بصفة مستمرة في شعره .

ماذا يعنى ماء الروض المنبر ؟ يعنى أن عملية الحياة مستمرة ، رغم فناء بعض مفرداتها ، إن الاشتباك المستمر بين الحياة والفناء سيظل قائماً في عقل أى تمام ، فالجمل قد تهزل صحته ، ويضمّر جسمه ، ولكن لا بد أن توجد الحياة من جديد .

هذا الجمل كأنما يتعرض — بعد قليل — لعملية إحياء غريب ، فالماء النازل سيخلق مرعى ، والمرعى تخلف معنى ما جملاً آخر ، وهكذا يكون الجمل هو هذا الميت الحى .

أبو تمام يقرأ الشعر القديم . فيفهمه خيراً من خصومه ومحبيه الذين يتصورون الدفاع عنه بمعزل عن إثارة نقدة الاتفاق الكامن بين أى تمام والمتقدمين^(١) .

(١) المرجع السابق : ١٠٦ — ٠٨

ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع القول بأن الآمدى فهم موقف أى تمام بتلك الطريقة الفلسفية العميقة التي وقف عندها الدكتور مصطفى ناصف ، وصورها على أنها عملية استمرارية للزوال والوجود فى شيء واحد ، فالزوال من الوجود ، والوجود من الزوال ، وتلك قضية عامة تصلح أن تكون أساسا فلسفيا لسائر المراتب والمشاهدات ، ولكنه فهم موقف أى تمام على أنه رجوع ، أو ينبغى أن يكون رجوعا إلى النظرية الأدبية التي تحدت معالمها ، وتكاملت صورتها فى الشعر العربى القديم ، حتى لا يكون أمر الأدب فوضى ، يدخل عليه مالا ينبغى ، ومالا يحمل سمة من سمات الجمال الفنى ، وهنا يبرز القيد الذى وضعه الآمدى فى وجه التجديد والمجددين ، هذا القيد ضرورى ومعوق فى الوقت نفسه ، ضرورى لأنه لا بد من قيد ، وقد يكون فى القيد حياة الفن ، وفى الحرية المطلقة موته والقضاء عليه ، ينبغى أن تكون حرية الفن مقيدة ، وأن يكون الفنان فى حريته خاضعا لقيد ، وربما تتفجر ينباع عبقرية ما من خلال قيد ما .

والقيد معوق لو كان شديدا صارما ، بمعنى أنه لابد من التزام الطريقة اللغوية التي تواضع عليها العرب ، فالمرفوع لابد أن يكون مرفوعا ، والعيب كله إذا سكن ، والجورر لابد أن يكون مجرورا ، والعيب كله إذا سكن ، وقد تتطلب عملية « كسر البناء » الخروج أحيانا لفئة النابغين والموهوبين على بعض القواعد ، تحقيقا للكشف عن صورة فنية ، أو الإبداع فى قصيدة شعرية ، فالشدة والصرامة فى القيد من هنا تحبى معوقة ، وخير للقيد ألا يكون شديدا ولا صارما .

وتلكم هى النقطة التي نختلف فيها مع الآمدى ، ونتفق معه تماما فى أنه لا بد أن يكون للشعر العربى مرجع يرجع إليه ، ونظرية أدبية ينطلق منها ، ولا يمنع هذا إطلاقا أن يصيب الشاعر المجدد ، أو يخطئ ، فذلك أمر طبيعى ، كما صنع أبو تمام ، إضافة إلى ذلك ، فنحن نوافق الدكتور مصطفى ناصف ، فى أنه لن يكون تجديد أو ابتكار إلا بمفهوم الكشف عن علاقات جديدة بين أجزاء الصور الفنية ، وليس بمفهوم الخلق بمعنى الخلق والإنشاء والإيجاد .

« ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة : بأن المصادفة محال ، وأن ليس فى هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة ، وعلة من جهة أخرى ، نتيجة لعل سبقت ، ومقدمة لأثر يتلوها ، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولا شملت أحكام عامة ، ولما كان بينها من التشابه

والتقارب قليل ولا كثير^(١) »

« وليس للمؤرخ الخيد عمل إلا البحث عن العلل ، والكشف عما بينها من صلة أو نسبة ، فعمله في الحقيقة وصفى لا وضعى ، أى أنه يدل على شيء قد كان ، من غير أن يخترع شيئا لم يكن ، مثله مثل السائح ، يعثر في طريقه بالنهر ، لا يعرفه أصحاب تقويم البلدان ، فيدلّهم عليه ، قد يسمّى النهر باسمه ، وقد يجله أصحاب هذا العلم ، وقد ترفعه أمته إلى حيث 'يلفّى' كبار الرجال ، ولكنه مع ذلك مستكشف ، لم يوجد النهر ، بل اهتدى إليه ، كذلك شأن المشنغلين بالعلوم النظرية والتجريبية ، لهم فضيلة الاستكشاف ، فأما فضيلة الإيجاد فليس لهم منها شيء ، فلم يكن من الرياضيين من أوجد المثلث ، ولا من اخترع نسبة بين عددين ، ولم يكن من أصحاب الطبيعة والكيمياء من اخترع قانون الثقل ، أو ابتدع عنصرا من العناصر ، إنما حقائق العلم فى أنفسها قديمة ثابتة واجبة ، فأما الحادث العارض فعلم الإنسان بها ، واهتدأؤه إليها ، سواء فى ذلك حقائق اللغة والأدب ، وأصول الفلسفة والحكمة^(٢) »

ونوافق الدكتور مصطفى ناصف أيضا على أن أبا تمام كان على وعى تام بنظرية عمود الشعر ، ومن ثم انطلق فى تجديده وميله إلى البديع من فوق قاعدتها ، لأنه لا يمكن أن ينطلق إلى البديع من فراغ ، ولأن المصادفة محال كما ذكرنا ، فحاء تجديده مقنعا للذوق الأدبى عند الأمدى وغيره حيناً ، وغير مقنع حيناً آخر ، فالقضية إذن ليست تجهيلاً لأبى تمام بعمود الشعر ، أو بنظرية الأدب عند العرب ، وإلا لما وقف الأمدى أمام شعر أبى تمام ، وعنى نفسه هذه المعاناة الطويلة المريرة فى النظر إلى شعره ، وبيان صحيحه من سقيميه ، ومقارنته بغيره .

وإنما القضية أن أبا تمام أوعى فى التكلف والتعمّل ، فأفقد الشعر جانبا من روائه وعذوبته ، وأخذ به مجامع النفوس ، وتلذذ الحواسّ به ، أو بعبارة أخرى أفقده روح الشعر . فإذا كان الأمدى قد وقف بأبى تمام عند مواضع اللغة ، وأن اللغة لا يقاس عليها فليس معنى ذلك — من وجهة نظرى — أن الأمدى قصد إلى اللغة بمعزل عن الأدب ، وأن الأمدى لم يكن يغيب عن باله أن اللغة هى المادّة الأولى للأدب ، وأنها تحمل شحنة من الإحساس والشعور فى العمل الأدبى ، وأنه لا يريد أن يقف من

(١) تحديد ذكرى أبى العلاء : للدكتور ضه حسين . دار المعارف بمصر . ط ٧ : ص ١٥

(٢) المربع نساق ١٦٠

الشعراء موقف علماء اللغة ، وإنما هو أديب ناقد ، يتذوق النصوص ، ويزنها بميزان العالم بالنظرية الأدبية عند العرب ، الحساس بما يوحى به الصدق الفني في الشعر من قوة التأثير واللذة في نفس المتلقى .

إن « اللغة ليست شيئاً قاراً ثابتاً على حال واحدة ، أو على شكل بسيط ، أو نمط منعزل عن حياة المجتمعات البشرية ، وتغيراتها ، إن اللغة منظومة تعيش في تاريخ جارف من الأحداث والعواطف ، والسلم والحرب ، والموت والحياة ، فالأهم تحيا بتحوّلات متعاقبة في تاريخها ، واللغة هي التي تخلق واحدية الحياة المشتركة ، رغم التعدّد والتطوّر ، ورغم الامتداد الزماني ، اللغة وحدها تفرد بهذه الواقعية المثالية ، التي تكون حقيقة محايدة — إن صحّ هذا التعبير — سواء نظر إليها من الداخل ، أو من الخارج ، فلغتي هي لي بمقدار ما أستطيع أن أنتسب إلى أمة تربطني بها تعابير مشتركة ، تنوارثها جيلاً عن جيل من الرضاع إلى اللحد^(١) »

وإن شئت أن تتأكد معي من أن الآمدي لا يقصد إلى اللغة في شكلها الوضعي المصطلح عليه عند علماء اللغة في نقده لأي تمام والبحري ، بل يقصد إلى اللغة باعتبار ما تُشعّن به من عواطف وانفعالات وثقافات وتجارب في قرون متتابعة ، إن شئت أن تتأكد معي من ذلك ، فاقراً هذا النص النقدي لصاحب الموازنة .

(٧)

[وَجَدْتُ أَهْلَ النَّصْفَةِ مِنْ أَصْحَابِ الْبَحْرِ ، وَمَنْ يَقْدُمُ مَطْبُوعَ الشَّعْرِ ، دُونَ مِتْكَالَةٍ لَا يَدْفَعُونَ أَبَاتِمًا عَنْ لَطِيفِ الْمَعَانِي وَدَقِيقِهَا ، وَالْأَبْدَاعِ وَالْإِغْرَابِ فِيهَا ، وَالْإِسْتِبْطَاطِ لَهَا ، وَيَقُولُونَ : إِنَّهُ وَإِنْ ائْتَلَّ فِي بَعْضِ مَا يُوْرِدُهُ [مِنْهَا] فَإِنَّ الَّذِي يُوْجِدُ فِيهَا مِنَ النَّادِرِ الْمُسْتَحْسَنِ أَكْثَرَ] مما يوجد من السخيف المستزذل ، وإن اهتمامه بِمَعَانِيهِ أَكْثَرَ [مِنْ اهْتِمَامِهِ بِتَقْوِيمِ الْفَاضِلِ ، عَلَى شِدَّةِ غَرَامِهِ بِالطَّبَاقِ وَالتَّجْنِيسِ وَالْمِمَاثِلَةِ ، وَأَنَّهُ إِذَا لَاحَ لَهُ أَخْرَجَهُ بِأَيِّ لَفْظٍ أَسْتَوَى مِنْ ضَعِيفٍ أَوْ قَوِيٍّ . وَهَذَا مِنْ أَعْدِلَ مَا سَمِعْتُهُ مِنَ [الْقَوْلِ] فِيهِ .

(١) اللغة والثقافة : مقال للدكتور محمد عزيز الحبابي : مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة : ح ٣٠ شوال ١٣٩٢

هـ — نوفمبر ١٩٧٢ م : ص ٩٥ .

وإذا كان هذا هكذا، فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء ، وطلبتهُم ، وهو لطيف المعاني .

وبهذه الخلة دون ماسواها فضّل امرؤ القيس ، لأنّ الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتّى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع .

ولولا لطيف المعانى ، واجتهاد امرئ القيس فيها ، وإقباله عليها ، لما تقدّم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء [من] أهل زمانه ، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة مالميس لألفاظهم .

ألا ترى أنّ العلماء بالشعر إنما احتجوا فى تقديمه بأن قالوا : هو أوّل من شبه الخيل بالعصيّ ، وبالوحش ، والطير ، وأول من قال : «قيد الأوبد» ، وأول من قال : كذا ، وقال كذا ، فهل هذا التقديم له إلّا من أجل معانيه ؟

وقالوا : وإذا كان قد اضطرب لفظ أى تمام ، واختل فى بعض المواضع ، فهل خلا من ذلك شاعر قديم أو محدث ؟

هذا الأغشى يختل لفظه كثيرا ، ويسفسف دائما ، ويرق ، ويضعف ، ولم يجهلوا حقه وفضله حتّى جعلوه نظيرا للنابعة ، وألفاظ النابغة فى الغاية من البراعة والحسن ، وعديلاً لرهير الذى صرف اهتمامه كله إلى تهذيب ألفاظه وتقويمها ، وألحقوه بامرئ القيس الذى جمع الفضيلتين ، فجعلوه طبقة ، وصار فضل كل واحد من غير الوجه الذى فضل منه صاحبه ، ولو أنّ أبا تمام يخلو من كل لفظ جيد البتة ، أو لو أنه قال بالفارسية أو الهندية :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويّت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ماكان يُعرف طيب عرف العود
أو قال :

هى البدر يُعنيها تودّد وجهها إلى كلّ من لاقت وإن لم تودّد

أو بما أشبه هذا من بدائعها ، حتّى يفسّر لنا ذلك مفسّر ب كلام عربى منشور ، أما كان يكون هذا شاعراً محسناً يُثابّر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره

وتفسيره واستعارة معانيه ؟ فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداولة ، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ ، وأحسن سبك ؟ ^(١)

فأنظر كيف استراح الآمدى ، لما ذهب إليه أهل الإنصاف من أنصار البحترى ، ومن يفضل خصيصة الطبع في الشعر ؟ في الاعتراف بغوص أى تمام على لطيف المعانى ودقيقها ، والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ، وأن تاديرة المستحسن أكثر من إسخيفة المزدول ، وأنه معنى كل العناية بعميق المعانى .

ثم انظر إلى تعليقه على هذا الرأى بأن هذا من أعدل ماسمعه من القول فى أى تمام ، وبأن أنصار البحترى قد سَلَمُوا لأى تمام هذا الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى .

وهذه الصفة عينا هي التى فضل بها أمرؤ القيس فى الجاهلية ، وبأنه إذا اضطرب لفظ أى تمام ، واختل فى بعض المواضع ، فإنه لم يخل من ذلك شاعر قديم ، ولم يخل من ذلك شاعر محدث ، واضطراب بعض الألفاظ ، واختلالها فى سياقها الشعرى لا يزعج شاعرا عملاقا عن منزلته ، ولا يبعده عن مكانته التى بناها بقرينته ، وقوة نفاذه إلى أعماق الاشياء وجواهرها ، وقدرته على إدراك العلاقات بين جزئيات الصور الشعرية ، والجمال والتراكيب فى الأسلوب الشعرى .

فلم يتحول الأعشى عن منزلته بين شعراء الطبقة الأولى فى الجاهلية لاختلال لفظه ، وسفسفته كثيرا ، ولم يمنع ذلك أصحابه من أن يقولوا فيه : « هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم فى فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا ، ولم يكن له فى ذلك بيت نادر على أفواه الناس كآيات أصحابه قيل لخلف : من أشعر الناس ؟ فقال : مانتهى منه إلى واحد يجتمع عليه ، كما لا يجتمع على أشجع الناس ، وأخطب الناس ، وأجمل الناس ، وقيل له : فأيهم أعجب إليك يا أبا مُحرز ؟ قال : الأعشى ، قال : أظنه كان أجمعهم » ^(٢)

وأخيرا أنظر كيف يرفع الآمدى صاحبه أبا تمام بالنوادر التى تروى له ، وهى كثيرة ، منها : قوله :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ماكان يعرف طيب عَرَف العود

(١) الموازنة : ٤٢٠ — ٤٢٢ :

(٢) طبقات محول الشعراء لابن سلام : ٦٥ — ٦٦

والعلاقة بين الجمل والتراكيب في البيتين هي السر وراء إبراز هذا المعنى الغريب في صورته المرسومة المؤثرة ، فالعلاقة قوية بين إرادة الله ونشر المطوى الخبيء ، والعلاقة قوية بين إرادة الله ، وإتاحة لسان يطنب في مآثر صاحب الفضيلة حسدا ، والعلاقة قوية بين أن يلتفت الناس إلى مآثر ذلك الفاضل من خلال كمد الحاسد ، فيقابلون بين كامل وناقص ، بين فاضل ومردول ، وبضدها تتميز الأشياء ، هذه الصورة النابضة الحية عن طريق العلاقات النابضة الحية ، تلحق بصورة أخرى لا تقل عنها نبضا ولا حيوية ، ولا إثارة للفكر والشعر ، وهي إشتعال النار فيما حولها ، وعلاقة ذلك بانتشار رائحة الأعواد الطيبة .

لعلك تأمل صلة الشيء بالشيء ، وعلاقة الشيء بالآخر ، فلو أن الله لم يرد بعث فضيلة الفاضل وذبورع مآثره ماذاعت ، ولو أن الله أراد بعث فضيلة الفاضل ولم يتح لها لسان حسود ماعلم الناس من أمرها قليلا ولا كثيرا ، ولو أن الله أراد بعث فضيلة الفاضل ، وأتاح لسانا حاسدا يتماذى في ترادها حسدا وبغيضة ، ولم تتعلق هذه الصورة بلون من ألوان التشبيه بالصورة في البيت الثانى ماتأكد معنى البيت الأول ، وما استقر في نفوس مُتَلَقِيهِ استقرارا مفعما بالإقناع والاستمتاع في وقت واحد .

ولعلك تتمعن معى في صلة الفضيلة في البيت الأول بطيب عَرَفَ العود في البيت الثانى ، وكيف تكون حسية تشم رائحتها الطيبة ، فتعقب بها الآفاق ، ويعطر الزمان والمكان ، ولعلك تتمعن معى أيضا في صلة لسان الحسود بإشتعال النار فيما جاورت : ألسنت ترى أن هذا اللسان الحاسد ينفث شرر البغيضة في المآثر والحمد والصفات الطيبة التى يتمتع بها بعض الناس ، فيشتعل حريقها ، وتذيع رائحتها ؟ ثم تأمل معى هذا البيت :

هى البدر يغنيها تودد وجهها إلى كل من لاقت وإن لم تودد

فالعلاقة بين الحبيبة وبين البدر تكمن في حسن الوجه واستدارته وملاحه وجماله ، ورونق جاذبيته ، هذه العلاقة هى التى تستلفت الأنظار ، وتلتوى بالرقاب ، لتتطلع إلى هذا البهاء الطبيعى الخلاب ، الذى يأسر ناظره ، ويسحر متأمليه ، ثم هناك العلاقة بين ذلك كله ، وما ينبض به من حب المأخوذين بهذه الحبيبة ، وبين كبريائها وتعففها وعدم إحساسها بواحد من هؤلاء الكثيرين المولعين بها .

« إن اللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى ، غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامة كالحجر ، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية »^(١)

« والمنطلق الطبيعي والمعقول للعمل في البحث الأدبي هو تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها ، فبعد كل شيء نجد أن الأعمال الأدبية ذاتها هي التي تسوّغ كل اهتمام نبديه بحياة الأديب ، ومحيطه الاجتماعي ، وبعملية التأليف الأدبي كلها ، لكن من الغرابة بمكان أن تاريخ الأدب كان شديد الانهماك بإطار العمل الأدبي ، بحيث كانت محاولات تحليل الأعمال ذاتها ضعيلة ، إذا ما قورنت بالمجهودات الهائلة التي بذلت لدراسة المحيط الاجتماعي »^(٢)

لقد أصبح النظر إلى الأعمال الأدبية من داخلها مركز إهتمام النقد الحديث ، والناقد الحديث فتفسير هذه الأعمال وتحليلها ومقارنتها والحكم عليها أصبح منجزاً نقدياً كبيراً ، والذي حدث في السنوات الأخيرة ردة سليمة — كما يقول رينيه وليك — تقرر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية الفعلية ذاتها ، وأن المناهج القديمة في علم البلاغة ، أو النظرية الشعرية ، أو العروض ، يجب أن تراجع ، ويعاد تقريرها في مصطلحات حديثة .

أن منهج « شرح النصوص » في فرنسا ، والتحليل الشكلي الذي يقوم على التوازي مع تاريخ الفنون الجميلة في ألمانيا ، بعد أن هدّبه « أوسكار فالزل » ثم الحركة الألمانية للشكليين الروس ، وأتباعهم التشيك والبولنديين ، إن كل أولئك أوجد حوافز جديدة لدراسة العمل الأدبي الذي بدأنا نراه الآن بشكل مناسب ، ونحلّله بصورة دقيقة ، وفي انجلترا قام أتباع « آي — إ — ريتشاردز » بتركيز انتباههم على نص من الشعر ، وكذلك جعل فريق من النقاد في الولايات المتحدة دراسة العمل الفني مركز اهتماماتهم .^(٣)

(١) نظرية الأدب : رينيه وليك ، واوستن وارين : ترجمة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق : ص ٢٢

(٢) المرجع السابق : ١٧٩ :

(٣) المرجع السابق : ١٨٠ :

وليس غرضنا من وضع هذه النصوص لناقد أمريكي في صدد الحديث عن منهج الآمدى فى تحليل الشعر وتفسيره والحكم عليه والتزام نظرية أدبية معينة يتحرك من خلالها مستعينا بذوقه وثقافته أن نعلن أن الآمدى سابق لزمانه ومكانه ، أو أنه سبج فى القرون حتى وصل إلى هذا العصر ، ولكن كل ما نهدف إليه أن نعلن عن وجود قيم إنسانية وفنية يشترك فيها الفكر الإنسانى والذوق الإنسانى على مرّ العصور ، مع بقاء خصائص وسمات معينة يتمييز بها عصر عن عصر ، ومكان عن مكان ، مما يعدّ أمرا طبيعيا موجودا فى حقائق الأشياء وجواهرها .

ويطيب لنا هنا أن ندعم رأينا فى المنهج العلمى والأدبى الذى سلكه صاحب الموازنة بما ذهب إليه من قبل الدكتور محمود الربيعى من أن الآمدى ناقد فذّ ، فكتابه بحق نموذج جيد فى النقد التحليلى ، وهو يعتبر القمة التى انتهى إليها النقد العربى القديم فى عصر ازدهاره والمثال الكلاسيكى العالى الذى يقصد إليه فى استخلاص روح هذا النقد ، ومنهج الآمدى منهج فنى خالص ، فهو لا يضع سوى المقياس الأدبى مقياسا يقيس به الشعر ، ويفاضل على أساسه بين أئى تمام والبحترى ، وليست لديه نظرية نقدية معدّة ، يدخل بها على النص الشعرى ، اللهمّ إلا ذوقه الخاص ، وتقاليده الشعر المستقاه من نصوصه الممتازة فى عصوره المختلفة .

ومحاسن الشاعرين الطائيين ومساوئهما من وجهة نظر الآمدى محاسن ومساوئ موضوعية ، تتعلق بخصائص الشعر ، ولا تتعلق بأية اعتبارات خارجية ، فالسرقاى الشعرية ، والإحالة فى الشعر ، والغلط فى المعانى ، ثم تناول الجانب الموسيقى الذى يتمثل عنده فى العروض والقوافى ، كل هذه مقاييس موضوعية تبدأ من النص الشعرى ، وتنتهى إليه ^(١)

وهكذا يبدو لنا الآمدى فى نظره إلى الشعر العربى ، موضوعيا منصفا لكل من البحترى وأئى تمام بمقياس ذوقه الذى وصلت به ثقافته وطبعه ومرانه إلى درجة تمكنه من أن يكون ذوقا ناقدًا ، ولسنا ندرى تناقضا فى نظر الآمدى للشعر بين النظرة التجديدية والنظرة المحافظة ، غاية الأمر أنه أراد للتجديد وللمجددين ألا يهدموا نظرية

(١) فى نقد الشعر : دار المعارف مصر : ٥٦ — ٥٧

أدبية كانت وليدة عصور متتابة ، فذلك شئ خطير فى حياة الأمم وفنونها ، وإنما أراد للتجديد وللمجددين أن يكون أنطلاقا من قاعدة ثابتة ، لها أصولها وقواعدها المتوارثة ، بحيث تحبىء الإضافة بناء فنيا إلى بناء فنى ، يحدث بينهما امتزاج واتساق ، ويتم من خلالهما وصل الماضى بالحاضر .

الفصل الثالث

القاضي الجرجاني : والشعر

— ٨ —

الشعر : جاء في كتاب الوساطة :

[أنا أقول — أيّدك الله — إنّ الشعر علّم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والدّكاء ، ثمّ تكون الدّربة مادّة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلي والمخضرم ، والأعرابي والمولد ، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر .

فإذا استكشفت عن هذه الحالة ، وجدت سببها ، والعلّة فيها أنّ المطبوع الذكيّ لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا راية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، كما قيل : إنّ زهيراً كان رواية أوس ، وإنّ الحطيئة رواية زهير ، وإنّ أباذؤيب رواية ساعدة بن جؤيرة ، فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم ، وكان عبيد رواية الأعشى ، ولم تُسمع له كلمة تامة ، كما لم يُسمع لحسين رواية جرير ، ومحمد بن سهل رواية الكميت ، والسائب رواية كثير .

غير أنها كانت بالطبع أشدّ ثقة ، وإليه أكثر استئناساً ، وأنت تعلم أنّ العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وأنها سواء في المنطق والعبارة ، وإنّما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة ، ثمّ تجد الرجل منها شاعراً مُفلقاً ، وابن عمّه ، وجارَ جنّابه ، ولصيق طنبه بكيثا مُفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والدّكاء وحده القرينة والفطنة .

وهذه أمورٌ عامّة في جنس البشر ، لا تخصّص لها بالأعصار ، ولا يتصفّ بها دهر دون دهر ، فإن قلت : فما بال المتقدمين خصوصاً بمتانة الكلام ، وجزالة المنطق ، وفخامة الشعر ، حتى إنّ أعلماً باللغة ، وأكثرنا رواية للغريب لو حفظ كلّ ماضت الدواوين المروية ، والكتب المصنّفة من شعر فحلّ ، وخبر فصيح ، ولفظ رائع — ونحن نعلم أنّ معظم هذه اللغة مضبوط مروى ، وجلّ الغريب محفوظ — منقول —

ثم أعانهُ الله بأصحّ طَبْعٍ ، وأثَقَبَ ذهنٍ ، وأنفذ قريحته ، ثم حاول أن يقول قصيدة ، و يقرض بيتا يقارب شعر امرئ القيس وزهير ، في فخامته وقوة أسره ، وصلابة مُعْجَمِهِ ، لوجده أبعد من العيوق متناولا ، وأصعب من الكبريت الأحمر مطلبا .^(١)

قلتُ : أحلتك على ماقالت العلماء في جَمَادٍ وَخَلَفٍ وابن دأب وأصحابهم ، ممن نخل القدماء شعره ، فاندمج في أثناء شعرهم ، وغاب في أضغافه ، وصعب على أهل العناية لإفراذه وتعسر ، مع شدة الصعوبة احتى تكلف فُلَى اللواوين وإستقراء القصائد ، نفى منها مالهلة أَمْتَنُ وأفخم ، وأجمع لوجوه الجودة وأسباب الأخيار مما أثبت وقيل .

وهؤلاء مُحَدِّثُونَ حضريون ، وفي العصر الذي فسد فيه اللسان ، واختلطت اللغة ، وحُظِرَ الاحتجاج بالشعر ، وإنقضى من جعله الرواة ساقاة الشعراء .

فإن قلت : فما بال هذا النمط والطريقة ، وهذه المنقبة والفضيلة ، ينفرد بها الواحد في العصر ، وهو مشحون بالشعر ، وكان فيما مضى يشمل الدهماء ، ويعم الكافة ؟ قلت لك : كانت العربُ ومن تبعها من السلف تجرى على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق ، لم تألف غيره ، ولا أنسها سواه ، وكان الشعر أحد أقسام منطقها ، ومن حقه أن يُختصَّ بفضيل تهذيب ، ويفرد بزيادة عناية ، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة ، وانضاف إليها العمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا^(٢)

ونحن نتناول هذا النص من عدة وجوه :

١ — بدأ الجرجاني مذهبه في النظر إلى الشعر لا من حيث ماهيته على حدّ المناطق ، ولكن من حيث سماته وخصائصه ، كما بدأ الآمدى في الموازنة ، وهو في مذهبه الشعري يعي جيدا مذهب العرب الأقدمين ، ويعي جيدا مذهب العرب

(١) البكوى : من قل كلامه خلقة ، وفي القاموس : حد ١ / ٩ ناقة بكى وبكىة : قلّ لها .

والمفحم : كمكرم : العبي ومن لا يقدر أن يقول شعرا : حد ١ / ١٦٠

والعيوق : نعم أحمر مضىء في طرف الحجرة الاليس ، يتلو الثريا لايتقدمها .

(٢) الوساطة بين المتشئ وخصومه : تحقيق وترج محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد الجاوى ط ٤ : ١٣٨٦

حد ١٩٦٦ م : عيس النابى الخلبى ١٥ - ١٧ :

المحدثين ، ويقف من الحداثة والتجديد موقفاً وسطاً لا يميل إلى هؤلاء ، ولا يَجُنَحُ إلى أولئك ، وإنما هو ينطلق من منطلق النظرية الأدبية عند العرب ، نظرية عمود الشعر بما تشتمل عليه من خصائص وسمات .

فالشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع ، والرواية ، والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة لهذا الشعر ، أو لهذا العلم ، وقوة تكشف عن أصالة الطبع ، أو الملكة ، ومبلغ تمكن الشاعر من رواية شعر غيره ، حتى يصل إلى التبريز والسبق ، ودرجة الذكاء الذى به يتميز شاعر على شاعر ، وتسمو مدرسة فى الشعر على مدرسة أخرى .

هذه الخصال مجتمعة هى التى تضمن لمن يحوزها السبق والإحسان ، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبة الشاعر فى الجودة ، ومنزلته من التفوق .

هذه الصفات وحدها من الطبع والرواية والذكاء والدربة تنبثق منها قوة الشعر وقوة الشاعر ، وهى صفات لاتقف بالشعر والشاعر عند زمن معين ، وليس فى هذه القضية قديم أو محدث ، وجاهل أو مخضرم ، وأعرابي ومولّد ، والجرجاني — وإن كان مسبوقاً بفكرة الحداثة والقدم منذ القرنين الثانى والثالث — يضع هذه الفكرة فى إطارها النقدى الذى ينظر إلى الشعر من خلاله .

والإطار النقدى الذى ينظر إلى الشعر من خلاله إطار محكم الحلقات فى نظر صاحب الوساطة ، أو أن شئت تعبيراً آخر ، فالجرجاني ينظر إلى الوجوه الأربعة على أنها عمل متماسك وضرورى فى بناء الشعر ، هذا العمل المتناسك ليس كالدائرة المغلقة ، لا يدرك أين طرفاها ، وإنما يجيء هذا العمل الفنى المتناسك مرناً يقبل الأضافة والتجديد والأبتكار ، ويكون عرضة للاختلاف وتعدد المنازع الشعرية ، إذ الشعر فنّ ، والفن لا يجيء على قالب واحد ، ولا يلتزم فى التعبير طريقة واحدة .

وهنا لانبج خلافاً كبيراً بين الآمدى وصاحبه الجرجاني ، ولكننا نجد لكلٍّ منهما نكهته الخاصة ، وطريقته فى الانطلاق من النظرية الأدبية عند العرب ، وفى الوصول إلى أهدافه وأغراضه فى نقد الشعر ، فى موضوعية أكيدة ، وحيدة فائقة ، مع احتفاظنا بهذا الجانب التأثرى الذى لا يكاد يخلو منه عمل بشرى ، لأنه وليد القرينة البشرية .

الطبع — إذن — والرواية ، أو الثقافة ، والذكاء والدربة ، أدوات الشعر ، وأدوات الشاعر ، ونستطيع أن نقول : إنها ليست أدوات الشعر والشاعر عند العرب

الأقدمين وحدهم ، ولكنها أدوات الشعر والشاعر في كل عصر ، وفي كل لسان ،
مهما اختلف الزمان والمكان .

والشاعر المحدث في نظر الجرجاني يحتاج إلى الرواية ، « وهو إلى الرواية أمسى ،
وإلى كثرة الحفظ أفقر » ونستطيع أن نتوسع قليلاً في مفهوم « المحدث » من خلال
نظر صاحب الوساطة ، فليس أمره وقفاً على أئى تمام ، ولا على المتنبي ، في حال
موازنة شعرهما بشعر القرون السابقة ، وإنما يتجاوز أمره هذا النطاق التاريخي ،
فيشمل العصور جميعاً ، فكل عصر قديم بالنسبة لللاحقة ، وجديد بالنسبة لسابقه ،
يشهد لهذا التفسير قول الجرجاني نفسه في هذا النص الذى بين أيدينا وهذه أمور
عامة في جنس البشر ، لاختصاص لها بالأعصار ، ولايتصف بها دهر دون دهر »

ومعنى ذلك أن الجرجاني لايفهم من إجلاله واحترامه للنظرية الأدبية عند العرب
أنه ينظر إليها نظرة أسطورية ، فالرجل يؤمن بالتطور ، وبما يَحْتُمُّه. هذا التطور من
إضافة إلى خصائص الشعر ، بحيث تجيء هذه الأضافة مقبولة سلسلة للذيذة إذا
عرضت على الطبع والرواية والذكاء ، فإذا مارفضها الطبع ، ومَحْتَهَا السليقة ،
وظهرت فيها ضحالة الثقافة ، وتهافت الفكر ، ولم تنبئ صياغتها عن حدة الذهن ،
وتفتق العقل ، وقف دونها الناقد ، فعابها ، وهَوَّن من أمرها .

ألست ترى معنى ناقداً فاحص النظر ، مستقل الفكر ، واضح المعالم ، من
خلال هذا الفكر النقدي الذى نستلهمه من هذا النص ؟ وهو مع ذلك قديم
وجديد ينطلق من قاعدة أدبية ثابتة مع الزمان الطويل ، ويتقبل ماتمليه العصور من
خصائص أسلوبية تذاق ، وتتقبل ، ولاترفض من الطبع ومايتصل به .

وهذا درس نتعلمه من الأوائل ، كما يقول العالم الفذ الدكتور زكى نجيب محمود ،
فلقد كانوا أصحاب أقوياء ، فبينما رفضوا من الحياة الجاهلية جوانبها التى جاء الاسلام
ليمحوها ، لم يترددوا أن يجعلوا من الشعر الجاهلى مرجعهم فى اللغة ، وفى كثير من
معايير النقد الأدبى ، ومرجعهم كذلك فيما ينبغى أن يمدح أو يذم .

ومن هنا رأينا علماء اللغة ، ونقاد الأدب ، خلال القرون الأولى من تاريخ
المسلمين قد شغلوا أنفسهم بجمع الشعر الجاهلى ، واستخلاص الشواهد منه ، فإذا
قيل : إن اشاعر الفلانى قد استخدم هذه اللفظة أو تلك ، وهذا التركيب اللغوى ،
أو داك ، كان فى ذلك حسم قاطع عند اختلاف الرأى .

نعم — كانت هناك مدرسة لغوية أخرى — أرادت أن تقيم اللغة أساساً من منطق العقل ، بحيث يجوز في هذه الحالة للناقد أن يقول عن شاعر جاهلي :

إنه « أخطأ » لأنه انحرف عن قواعد العقل ، أى أن معيار الصواب — عند هذه المدرسة — ليس هو أن يكون جاهلي قد قال لفظاً معيناً ، بل إن معيار الصواب اللغوي مستقل عن الأشخاص ، وما استعملوه ، قدماء كانوا أو محدثين ، ولكن قيام مدرسة تحاكم أبناء العربية — من حيث الصواب والخطأ — على أسس من منطق اللغة ذاتها ، لافرق في هذه المحاكمة بين قدماء ومحدثين ، لايتضمن رفضاً للشاعر الجاهلي من حيث هو جاهلي ، بل الرفض — منصب على جريان لغته مع قواعد العقل ، وعدم جريانها .

هكذا استطاع الأوائل أن يقفوا من التراث الجاهلي وقفة تحليلية ، لاتقبل « بالجملة » ولا ترفض « بالجملة » بل تقبل جانباً ، وترفض جانباً ، ومثل هذه الوقفة التحليلية الواعية ، وقفوها كذلك بالنسبة إلى الثقافة اليونانية عندما أرادوا نقلها إلى العربية ، فها هنا أيضاً لم يقبلوا بالجملة ، ولم يرفضوا بالجملة ، بل ميزوا بين ما يحسن نقله ، وما لا يحسن .

فبينما نقلوا الفلسفة والعلوم نقلاً أوشك أن يكون كاملاً شاملاً ، برغم ما قد يظن وجوده من تناقض بين فلسفة اليونان وعلومهم من جهة ، وماتقرره الشريعة الإسلامية من جهة أخرى ، إنهم حين أقبلوا على هذا الجانب ينقلونه بلا حرج ، امتنعوا عن نقل شيء من الأدب اليوناني ، فلا هم ترجموا الشعر ، ولا هم نقلوا الأدب المسرحي ، ومازلنا نحن حتى اليوم نحاول تحليل امتناعهم ذاك ، أهو امتناع بسبب ما أمثلأ به الأدب اليوناني من أساطير عن آلهتهم ، مما لا يصادف قبولاً في نفوس المسلمين ؟ أم هو امتناع صادر عن ثقة العربى بأدبه ثقة أفنعتته بأنه لا كمال يرجى فوق كماله ؟

تلك هى وقفة أسلافنا من ثقافات الآخرين ، فلا هم كانوا عبيداً لها ، ولا هم استكبروا عليها ، بل وقفوا منها موقف العاقل البصير ، يعرف ماذا يأخذ منها ، وماذا يدع ، أفليس في هذا درس نتعلمه من الأسلاف ؟^(١)

والدكتور زكى نجيب محمود على حق في تفهم نظرة أسلافنا ، علمائهم وأدبائهم ونقادهم إلى التراث العربى ، وكيف كانوا يعتزون به ، ويرجعون إليه ، إذ هو مقتنع

(١) أفكار ومواقف : دار الشروق : ط ١ ، ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣ : ٢ ، ١٨٦ — ١٨٧

عقولهم ، وملتقى أفكارهم ، فلا ينبغي أن يتنازلوا عنه جملة واحدة ، ولا ينبغي أن يصلوا به إلى مرتبة التقديس والعبادة .

والقاضي الجرجاني في إرجاعه نظرية الشعر إلى الطبع والرواية والذكاء والدربة إنما صنع ذلك بعد مرحلة شاقة من الدراسة والوعى بثقافة أمته وتاريخها ، وإستقصاء الشعر العربي ، واستلهامه ، واستنطاقه ، حتى وقف على السبب والعلّة ، وهو أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ .

وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، فالثقافة أو الرواية تجيء بعد الطبع ، وهي تقتضى الشاعر أن يكون تلميذا في مدرسة شعرية لها خصائصها ومقوماتها الأسلوبية ، وبقدر جدّ هذا التلميذ ومعاناته وشدة إقباله يكون نصيبه من الخمول أو التفوق ، كما كان زهير راوية أوس ، والحطيئة راوية زهير ، وأبو ذؤيب راوية ساعدة .

هذه الثقافة الممعة في الجدّ لا بد أن تستند إلى طبع واستعداد ، أو ملكة وموهبة ومعنى ذلك أن الثقافة وحدها لا تنتج الشاعر ، بل قد تنتج العالم والمفكر ، وفرق بين العالم والفنان ، وعلى قدر الاختلاف في الطبع تفضل القبيلة أختها ، ويفضل الشاعر أخاه ، ويكون الخطيب أبلغ من الخطيب .

إذن : الطبع والرواية والذكاء والدربة لابد أن تكون مجتمعاً ، لتنتج الشاعر والخطيب ، وعلى قدر الاختلاف في هذه العوامل الأربعة تتعدّد درجات الجودة والأحسان ، سواء كان الشاعر قديماً أو محدثاً .

القضية إذن تتعلق بهذه العوامل ، ومدى قوتها وأصالتها وتمكنها من نفس الشاعر ، أكثر من تعلقها بمسألة القدم والحداثة .

[إن الجرجاني يعزو تفاوت الشعر إلى اختلاف الطبائع (ويعنى بها هنا الأمزجة) « فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودمائة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك ، وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كثر الألفاظ ، معقد الكلام ، وعز الخطاب ، حتى إنك وجدت ألفاظه في صوته ونغمته ، وحرسه ولهجته »

فالطبع (بمعنى الموهبة) هو الذى يجعل هذا شاعراً ، وأخاه لاصلة له بالشعر ، ويقيم التفاوت بين شاعر وشاعر في القبيلة الواحدة ، والطبع (بمعنى المزاج أو تركيب

الخلقة) هو سرّ التفاوت في الأسلوب والأداء ، ثم يستعير الجرجاني من ثلاثية الجاحظ (البيئة — العرق — الغزيرة) وحدة البيئة ، ويجعلها مسئولة أيضا عن التفاوت في الشاعر ، والبيئة إما بدوية ، وإما حضرية ، من هنا كان عدّى بن زيد ، وهو ابن الحاضرة ، على جاهلية ، أرق من الفرزدق ، ابن البادية ، وهو في الاسلام .

ولكنه ينكر أن تكون الغزيرة (أو الطبع) سببا للفصل بين قديم ومحدث ، وجاهلي ومخضرم ، وأعرابي ومولّد ، مخالفا الجاحظ في ذلك ، لأن الجاحظ عدّ الأعرابي في أي زمان ومكان ، أشعر من المولّد في أي زمان ومكان ^(١)

ويضيف الدكتور محمد زغلول سلام : أن الجرجاني يتحدث عن نظريته الخاصة للشعر القديم والمحدث ، بعيدا عن تُعنّت العلماء من اللغويين والرواة خاصّة للشعر القديم ، وتفضيلهم إياه على كل محدث ، دون نظر إلى الشعر في ذاته ، إذا كان جيدا أو غير جيد ، ودون نظر إلى الشاعر ، أجاد أو أخطأ .

ويرى — كذلك — أن الشعر يساير العصر ، ويتطور بتطور الزمن ، وهو ينبع من البيئة ، ويتلاءم معها ، وليس شعر القدماء كشعر المحدثين ، ولا يطلب من المولّدين أن يتبعوا الجاهليين في أنماط أشعارهم وأساليبهم ومصورهم ، فلكل من الفريقين إمكانياته ، وظروف بيئته وعصره التي تملئ عليه ما يقول ، وشعر المحدثين أقرب إلى حياتهم إذا كان سهلا لنا بعيدا عن الغرابة والبداوة ، ويكون الشاعر صادقا مطبوعا غير متكلف إذا جاء شعره كذلك ، أما إذا تكلف شعر الأقدمين ، وحاول تقليدهم ، والسير على نهجهم ، فإنما يخلط عملا صالحا بآخر سيء ، ويأتي شعره أنساجا متباينة ، فيعيبه تعثره ، وعدم لحاقه بمن أراد تقليدهم ، وينبو به مركبه .

وينفر الناس من شعر المتكلفين « لأنّ مع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنّع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن ، كالذي تجده كثيرا في شعر أبي تمام ، فإنه حاول بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، فقبح في غير موضع من شعره » ^(٢)

إنه بإضافة عاملي الزمان والمكان إلى عوامل الطبع والرواية والدكاء والبدرة ، تتكامل الأدوات التي تعين الشاعر على أن يكون ابن زمانه أو مكانه ، وعلى أن يكون الشعر

(١) تاريخ النقد عند العرب : إحسان عباس : ٣٢٨ — ٣٢٩ :

(٢) تاريخ النقد العربي : إلى القرن الرابع الهجري : ٢٦١ — ٢٦٢ :

في صياغته وفنه صوراً متعددة ، وتتلون ، وتختلف ، على حسب اختلاف هذه العوامل وتعدّها .

هذا التأصيل للنظرية الأدبية عند العرب من القاضي الجرجاني والآمدى من خلال الشعر القديم يعدّ عملاً رائعاً ومجيداً ، ننظر إليه اليوم في حياتنا المعاصرة ، فنراه لونا من إبداع الفكر العربى لاسلافنا .

لأننا نحب لأدبنا القديم أن يظل في هذا العصر الحديث ضرورة من ضرورات الحياة العقلية ، كما يقول الدكتور طه حسين ، وأساسا من أسس الثقافة ، وغذاء للعقول والقلوب ، لأنه أساس الثقافة العربية ، فهو إذن مقوم لشخصيتنا ، محقق لقوميتنا ، عاصم لنا من الفناء في الأجنى ، معين لنا على أن نعرف أنفسنا .

ونحن مع ذلك نحب أن يظل أدبنا القديم أساسا من أسس الثقافة الحديثة ، لأنه صالح ليكون أساسا من أسس الثقافة الحديثة ، ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشبان ، لأن فيه كنوزا قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب ، والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيرا خالصا يخطئون ، فقد حملت الحضارة الحديثة إلى عقولنا شرا غير قليل ، لم يأت منها هى ، وإنما أتى من أننا لم نفهمها على وجهها ، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنما أخذنا منها بالظواهر ، وقنعنا منها بالهين اليسير ، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضا .

إن الحضارة الحديثة لاتنكر القديم ، ولا تنفر منه ، ولا تصرف عنه ، وإنما تحبّه ، وترغب فيه ، وتحث عليه ، لأنها تقوم على اساس متين منه ، ولولا القديم ماكان الحديث ، وإن بين الأدباء الأوربيين الآن لقوما غير قليلين ، يحسنون من آداب القدماء ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم ، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء ، ويؤمنون بأن اليوم الذى تنقطع فيه الصلة بين حديث أدهم وقديمه ، هو اليوم الذى يقضى فيه الموت على أديهم ، ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج .^(١)

ومعنى ذلك أن كلاً من الآمدى والجرجاني — مع استقلال كل منهما في شخصيته العلمية ، واتجاهه النقدي — استطاع أن يضيف شيئا ذا خطر إلى الفكر النقدي الإنسانى ، وذلك بتأصيل القديم ، والتنبية إلى خطره وقيمته ، والانطلاق منه

(١) حديث الأربعة ج ١ دار المعارف : ط ١٠ — ص ١٣ — ١٤

إلى الجديد الذى لا يرفضه منطق اللغة العربية ، والذى يستسيغه التطور الحضارى فى مختلف الأزمنة .

٢ — وهناك أمر آخر يستنبط من هذا النص الذى سقناه للقاضى الجرجانى ، وهو تطور الشعر ، وتطور لغته ، فالمتقدمون خصوا بمتانة الكلام ، وجلالة المنطق ، وفخامة الشعر ، حتى إن أعلم علماء اللغة ، وأكثرهم رواية للغريب لو حفظ كل ماضت الدواوين المروية ، والكتب المصنفة فى الشعر الرائع ، والخبر الفصيح — مع العلم بأن معظم هذه اللغة مضبوط مروى ، وجل الغريب محفوظ منقول — ثم كان هذا العالم متميزاً بأصح طبع ، وأثقب ذهن ، وأنفذ قريحة ، ثم حاول أن يقول بيتاً من أبيات امرئ القيس وزهير ، لصعب عليه منال ذلك .

وما ذلك إلا لأن امرأ القيس وزهيرا وطرفة وعبيد بن الأبرص ومن على شاكلتهم هم أصحاب اللغة الذين لم يفسد لسانهم دخيل ولا أعجمى ، فرضعوا اللغة من أصولها ، ونشأوا على بداوتها وسلامتها ، ومثلوا بذلك مرحلة من مراحل الشعر العربى المبكرة ، لها خصائصها وسماتها الفنية .

ثم تطورت الحياة ، وعمت الحضارة ، بمقوماتها وتغييراتها ، ونشأ شعراء محدثون حضريون فى عصر فسدت فيه الألسنة ، واختلطت اللغة ، وحظر الاحتجاج بالشعر ، وانقضى من جعله الرواة ساقية الشعراء .

وأصبحت فضيلة الحفاظ على اللغة ينفرد بها الشاعر الواحد فى عصر مشحون بالشعر ، وكانت هذه الفضيلة فيما مضى تشمل الدهماء ، وتعم الكافة .

والسبب فى ذلك أن العرب ، ومن تبعها من السلف كانت تلتزم عمود الشعر ، أو كانت تجرى على عادة تفخيم اللفظ ، وجمال المنطق ، لم تألف غيره ، ولأنسها سواه ، وكان الشعر أحد أقسام منطقها ، وكان يختص بفضل تهذيب ، ويفرد بزيادة عناية ، وتلك عادة وطبع عربى ، فإذا أضيف إلى تلك العادة ، وذلك الطبع تعمل وصنعه ، جاء الشعر فخماً جزلاً قوياً متيناً .

إن الجرجانى يؤكد قيمة التجويد والصنعة والتهذيب والتثقيف التى تنبنى على الطبع ، أو بعبارة أخرى يدور فى مداره الواضح المحدد ، وهو أن الشعر طبع ، ورواية وذكاء ودرية ، مع احترام عامل التطور المكاني ، والتطور الزماني ، وهو يعلى من شأن مدارس الرواة التى تأخذ تلاميذها بالثقافة الجادة ، التى تثرى العقول ، وترتفع بالأفكار ، وتتيح المجال واسعاً لتدريب والمران على قول الشعر حتى تضج الملكات ، وتتعاون الأدوات جميعاً على التفنن فى أغراض الشعر المختلفة ، ولقد

أشار الجرجاني إلى قيمة ذلك كله في مدرسة أوس بن حجر وغيرها من مدارس الشعر العربي القديم .

« ونحن نقرأ في أخبار الخطيئة أنه كان يصاحب كعبا في الاختلاف إلى زهير ، وكان يصاحبه في الصيد واللهو ، وكان يتعاون معه على قول الشعر ، والإشادة بهذه المدرسة الشعرية التي أسسها أوس ، ورفع أمرها زهير ، وكان يريد أن يفرض هذه المدرسة على البيئة التي كان يعيش فيها فرضا ، فهو يستعين بكعب على ذلك ، ويحمله على أن يقول الشعر يفضل فيه نفسه ، ويفضل فيه الخطيئة ، ويزعم لنفسه وللخطيئة التفوق في الإجابة والأنفراد بالالتقان »^(١)

والجرجاني يرى أيضا أن الجزالة كانت أغلب على القدماء لعاملين هما « العادة والطبيعة » ويضاف إليهما التعمل والصنعة ، وقد توجد الجزالة عند المحدثين في أفراد قلائل ، فلما تحضر العرب طرحوا الألفاظ الخشنة ، واقتصروا على الألفاظ السلسلة « وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة ، وتغير الرسم » فرققوا أشعارهم فصار مافيها من اللين يظن ضعفا ، فإذا رام أحدهم العودة إلى المذهب القديم ظهر على شعره التكلف .

فمقياس تغير الشعر عند الجرجاني هو حدوث التغير في الطبيعة والعادة ، ولكن هذا لا يفسر إلا الانتقال من خشونة البداوة إلى رقة الحضارة ، فكيف يمكن أن يعلل لتطور الشعر الحدث نفسه في ظل الحياة الحضرية ، كما يتساءل الدكتور إحسان عباس ، ويتخذ القاضي الجرجاني من أي تمام مثلا للحضري الذي عاد يحتذى طريقة أهل البداوة « فحصل على توعير اللفظ ، فقبح في غير موضع من شعره فتعسف ما أمكن ، وتغلغل في التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتمحله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل ثقل غث ، وهذا لا يصيب شعر أي تمام كله ، ولا يسقطه جملة ، ولذلك يعتذر الجرجاني فورا إثر هذا الكلام مخافة أن يساء الظن بنقده ، فيقول : « ولست أقول هذا غضا من أي تمام ، ولا تهجينا لشعره ، ولا عصبية عليه لغيره ، وكيف وأنا أدین بتفضيله وتقديمه ، وأنتحل موالاته وتعظيمه ، وأراه قبلة أصحاب المعاني ، وقدة أهل البديع »^(٢)

(١) حديث الأربعة : ١٢٧ . وانظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود محمد شاكر : ١٠٤ وما بعدها

(٢) تاريخ النقد العربي عند العرب : ٣٢٩ — ٣٣٠

هذا التطور الشعري الذي يخضع للعادة والطبيعة ، وانتقال العرب من البدواة إلى الحضارة يزيده وضوحاً هذا النص :

— ٩ —

يقول الجرجاني : [وقد كان القوم يختلفون في ذلك ، وتباين فيه أحوالهم ، فبرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وعز الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البدواة أن يتحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم : « من بدا جفا » ولذلك تجد شعر عدى — وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق ، ورجز

رؤبه ، وهما آهلان ، لملازمة عدى الحضارة وإيطانه الريف ، وبُعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر أكثر ماتأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغزل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وأنضاف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها .

فلما ضرب الإسلام أبحرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التأدب والتطرف أختار الناس من الكلام ألينة وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا ، وألفظها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها كما رأيتهم يختصرون ألفاظ الطويل ، فإنهم وجدوا للعرب فيه نحو من ستين لفظة ، أكثرها بشع شنع ، كالعشيط ، والعنطيط ، والعشيق ، والجسرب ، والشوقب ، والسلهب ، والشوذب ، والطباط ، والطوط ، والقاق ، والقوق ، فنبذوا جميع ذلك وتركوه ، واكتفوا بالطويل لخصته على اللسان ، وقلة بنو السمع عنه ، وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركافة والعجمة .

وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العادة ، وتغير الرسم ، وانتسخت هذه السنة ، واحتذوا بشعرهم هذا المثال ، وترفقوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف ماسح من الألفاظ ، فصارت إذا قيس ذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين ، فتظن ضعفا ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء

وروثنا ، وصار ماتخيلته ضَعْفاً رَشَاقَةً ولطفاً فإن رامَ أَحَدُهُمُ الإِغْرَابَ والاقْتِدَاءَ بمن مضى من القدماء لم يتمكّن من بعض ما يرويه إلّا بأشدّ تكلف ، وأتمّ تصنع ، ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نُفْرَةٌ ، وفي مفارقة الطبع قَلَّةُ الحلاوة ، وذهاب الروثق ، وإخلاق الديباجة^(١)

نظرية الشعر بين الطبع والبداءة والحضارة

قلنا أن الجرجاني قد حدّد صفات ومعالم تنبثق منها قوة الشعر ، وقوة الشاعر ، هي الطبع والرواية والذكاء والدرية ، وهذه لاتقف بالشعر والشاعر عند زمن معين ، ولا مكان معين ، وليس في هذه القضية قديم ومحدث ، وجاهل ومخضرم ، وأعرابي ومولّد .

وقلنا كذلك : إن هذا الإطار النقدي الذي ينظر إلى الشعر من خلاله ، إطار محكم الحلقات في نظر صاحب الوساطة ، وهو إطار مرّن يقبل الإضافة والتجديد ، ولا ينظر للقديم نظرة العبادة والتقديس ، بل ينظر إليه نظرة الإجلال والتوقير ، باعتبار أنه مرحلة هامة وضرورية في بناء الفن الشعري عند العرب ، وكما تنظر كل أمة من الأمم العالم إلى قديمها في مجال الفنون والآداب ، تنظر أمة العرب إلى قديمها من الشعر الذي كان يعد ديوان العرب .

يقول محمد بن سلام : « ذكرنا العرب وأشعارهم ، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها ، كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب ، وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها ، فاقترضنا من ذلك على ما لا يجهله عالم ، ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب ، فبدأنا بالشعر »^(٢)

ويقول : « وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر ، كما اختلفت في سائر الأشياء ، فأما ما اتفقوا عليه ، فليس لأحد أن يخرج منه »^(٣)

ويقول : « وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ، ومنتهى حكمهم ، به يأخذون ، وإليه يصيرون »

وينقل قول عمر بن الخطاب — رضى الله عنه — « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » .

(١) الوساطة : ١٧ — ١٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء : ص ٣ .

(٣) السابق : ٤ .

« فجاء الإسلام ، فتشاغلت عنه العرب ، وتشاغلوها بالجهاد ، وغزو فارس والروم ، ولَهَتْ عن الشعر وروايته ، فلما كثر الإسلام ، وجاءت الفتوح ، وإطمأنت العرب بالأمن ، راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ، ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير ، وقد كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول ، ومامدح هوا وأهل بيته به ، صار ذلك إلى بنى مروان ، أو صار منه » (١)

ومن خلال الطبع والرواية والذكاء والدرية يختلف العرب في شعرهم ، فيرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، فالرقة هي السهولة ، والصلابة هي التوعر ، ونستطيع أن نقول : أن أسلوب الشعر يتردد بين طرفين متناقضين : الأسلوب السهل ، والأسلوب الوعر .

والجرجاني لا يحمل الشعراء على واحد منهما ، وإنما هو يستقرىء الشعر العربي ، ويرى أسلوبه يتردد بين هذين الطرفين ، ويعلل لوجود كل طرف ، لاعتبار القدم والحداثة ، ولكن باعتبار آخر ، يقتنع به اقتناعا كاملا ، هذا الاعتبار الأخير له وجهان : الأول نفسى : هو اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فالطبع الصافي المترقق ينتج الألفاظ الصافية المترققة التى تحمل سماحة النفس ، وتألقها ، والطبع الجافى الغليظ ينتج الألفاظ الخشنة المتوعدة التى تحمل خشونة النفس وصلابتها . والوجه الثانى بيئى اجتماعى ، يتمثل فى لبداءة والتحضر ، فمن شأن البداءة أن تكون جافية ، ومن شأن الحضارة أن تكون رقيقة ورشيقة .

ويترتب على ذلك أن اختلاف الطبائع البدوية يتنوع عنده الشعر البدوى ، فيكون درجات فى الجفاء والتوعر ، ويتنوع عنده الشعر الحضري ، فيكون درجات فى الرقة والرشاقة .

وهناك جفاء آخر ، ورقة أخرى ، لا ترجع إلى الطبع ، ولا إلى البيئة ، وإنما ترجع إلى أغراض الشعر ، فالغزل ألصق بالنفس ، وأقرب إلى الوجدان ، وأمسّ بالغريزة البشرية ، فأنت ترى رقة الشعر تأتيك أكثر ماتأتيك من قبل العاشق المتيم كما يقول الجرجاني ، « فإن اتفقت لك الدماء والصبابة ، وانضاف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها »

(١) السابق . ٢٤ - ٢٥

وعلى كلّ شاعر أن يوافق طبعه ، ولا يتّمدّ عليه في قول الشعر ، إذ الطبع هو الذى يكسو شعره بغلالة من الصدق ، والمقصود بالصدق هنا هو الصدق الفنى الذى يحمل فيه أسلوب الشعر طاقة الأداء الصادق المعبر عما في النفس .

من هنا ترى الشعراء الحضريين الذين يستجيبون لهوى النفس ، وما يتعمل في الجوانح يستجيبون للفتنة واحدة من ألفاظ الطويل الستين ، هي لفظة « الطويل » وهي أخفها وأرشقها وأعذبها وقعا في جهاز النطق ، وقارن إن شئت بين « الطويل » و « العشنط » أو بين « الطويل » و « القاق والقوق » والذي دعا هؤلاء الحضريين إلى ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، إفاحتوا بشعرهم مثال الرقة والسهولة وإشراق الديباجة ، وكسوا معانيهم ألطف ماسنح من الألفاظ ، فإذا قيسَت هذه الألفاظ أو هذا الأسلوب الرقيق السهل بأسلوب البداوة ، تبين فيه اللين ، فيظنّ ضعفا ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا ، وصار ماتخيلته ضعفا ورشاقة ولطفا .

ومعنى ذلك أن الأسلوب الحضري الذى ترفده البيئة والطبع والرواية والذكاء والدرية يصبح ذا شخصية مستقلة ، عن الأسلوب البدوي الذى ترفده البيئة والطبع والرواية والذكاء والدرية أيضا ، يصبح لهذا شخصية في كل فنون الشعر ، ويصبح لذلك شخصية أخرى في كل فنون الشعر .

فإن أراد شاعر حضري أن يعود أدراجه ، فينظم شعرا بخصائص وسمات بدوية خانة الطبع ، وبان على وجهه تجاعيد التكلف والتصنع والمقت ، وإن أراد الشاعر البدوي أن يقفز إلى الحاضرة قفزا ، فينظم شعرا بخصائص وسمات حضرية — دون أن تتاح له الفرصة الكافية للتحضر — خانة الطبع كذلك ، ولم يصنع إلا ما يثير الغثيان والنفور .

انظر إلى قول الجرجاني : « وللنفس عن التصنع نُفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة » ، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن ، كالذى نجده كثيرا في شعر أبي تمام ، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، فقبح في غير موضع من شعره ، فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

فتعسف مأمكن ، وتغلغل في التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتحمله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكذ الخاطر ، والحمل على القرحة ، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة ، وحين حسره الإعياء ، وأوهن قوته الكلال ، وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، أو الالتذاذ بمستظرف ، وهذه جريرة التكلف^(١)

والجرجاني يتحفظ تماما في نظريته إلى أسلوب الشعر الحضري ، فهو لا يريد بالسمح السهل الضعيف الركيك — وهو لا يريد باللطيف الرشيق الخنث المؤنث ، بل يريد الثمط الأوسط ، وهو ما ارتفع عن الساقط السوق ، وانخط عن البدوي الوحشي ، وهو لا يذهب إلى إجراء الشعر كله مجرى واحدا ، بل يرى إن تقسم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكون أسلوب الغزل كأسلوب الأفتخار ، ولا أسلوب المديح كأسلوب الوعيد ، ولا الهجاء كالأستبطاء ، ولا الهزل بمنزلة الجد ، ولا التعريض مثل التصريح ، بل يرتب الشاعر كلا مرتبته ، ويوفيه حقه ، فيلطف إذا تغزل ، ويفخم إذا افتخر ، ويتصرف للمديح تصرف مواقع .

إذ المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام ، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه^(٢)

فكل من الشعر الحضري والبدوي يرجع في أصوله إلى نظرية الشعر عند العرب ، وكلاهما يستمد طاقاته الفنية من الطبع والرواية والذكاء والدربة وعوامل البيئة ، ولكل منهما شخصية أسلوبية يتميز بها عن صاحبه ، كما أن كلا منهما يخضع في أسلوبه لمنازع الخطاب ، ونوازع النفس ، وتعدد فنون الشعر ، وتميز كل فن بصفات وخصائص في التعبير والتصوير .

وينطبق هذا على الشعراء — حضريين أو بدويين — فلكل شاعر طبعه الذي يميزه عن سلائق الآخرين ، وطريقته التي ينبىء بها عن نفسه في اللغة والصورة ، وهذا الفكر النقدي عند الجرجاني — كما هو عند الآمدي — ينطبق على كل الأجيال الشاعرة ، والعصور التي تنبض بهذا الفن الجميل :

(١) الوساطة : ١٩

(٢) الوساطة : ٢٤

فالبارودي حينما استحباب لطبعه برز في الفنون التي جاشت بها جبلته ، وحينما انخدر عن هذا الطبع ، وراح يقلد مجرّد تقليد لطريقة القدماء ، ووقف يحاكيهم دون سند من صدق النفس ، وصدق الأداء ، بانث على شعره غثاء التكلف ، فقد كانت ملكة الشعر كامنة في حنايا فؤاده كما يقول أستاذنا عمر الدسوقي فراقه من التراث الأدبي شعر الحماسة والفخر ، ووصف ميادين القتال ، وأعمال البطولة ، ورأى في هذا الأدب تصويرا للحياة كلها ، حلوها ومرّها ، من غزل وفكاهة وحكمة ورثاء ، فازداد شغفه به ، وحرصه على تدوينه ، وكان على تذكّر من أن أمراء كثيرين قبله ، أعرق نسبا ، وأعلى حسبا ، قد برزوا في الشعر العربي ، وسطروا تاريخهم في سجل الخلود ، كامرئ القيس ، وابن المعتز ، والشريف الرضي ، وأبي فراس الحمداني ، وأضرابهم ، فلم لا يكون مثل هؤلاء ؟ ولم لا يرتفع بالشعر إلى منزلتهم ؟ وهو لن يكون مداحا متملقا أو نديما منافقا ، ولكنه سيقول الشعر في أغراض شريفة تليق بمكانته الاجتماعية والسياسية ، بطريقة تجيء معبّرة عما في خواجه من اتجاهات ومواقف وتجارب إنسانية : استمع إليه يقول :

الشعر | زَيْنُ المراءِ ما لم يكن وسيلةً للمدح والذم
قد طالما عزّ به معشر وربّما أزرى بأقوام
فأجعله ماشئت من حكمة أو عظة أو حسب نام
واهتف به من قبل تسريحه فالسهم منسوب إلى الرامي

هكذا رأى البارودي الشعر ، وما كان له أن يعرض عنه ، ولو حاول ما استطاع ، وفيه طبع شاعر ، وقد ملك أدواته اللغوية المعبرة . يقول :

تكلّمت كالماضين قبل بما جرّث به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا . يعتمدني بالإساءة غافل فلا بدّ لابن الأيكة أن يترنّما

فهو مطبوع على قول الشعر ، مثله في ذلك . مثّل الهزار أو البلبل ، ينطق كلاهما بالغناء فطرة وجبلة .^(١)

وعلى الرغم من سليقته المواتية ، وحافظته الواعية التي تمّده بمخزون الآداب ألفاظا منمقة ، ومعاني سامية ، فإن البارودي كان من المؤمنين بأن الفن تهذيب

(١) في الأدب الحديث : ج ١ ط ٣ : دار الفكر العربي : ١٤٦ — ١٤٧

وصنّف ، وجهد متصل ، وأن الطبع وحده لا يكفي ، فقد روى أنه رتب ديوانه بعد عودته من المنفى ، وأعاد النظر فيما قاله من قصائد ، وحذف الأبيات التي وجد أنها غير راقية ، حتى لا يخلف للأجيال المقبلة إلا الشعر المصقول ، لفظا ومعنى :
لم تُبْنُ قافية فيه على خلل كلاً ، ولم تختلف في وصفها

الْجَمْعُ

فلا سناد ، ولا حشو ، ولا قلق ولا سقوط ، ولا سهو ، ولا علل
لا تنكر الكاعب الحسناء منطقته ولا يعاد على قوم أفيتل (١)

ومن أهم مزايا البارودي أنه كان بعيداً عن التكلف غالباً بل كان ينطلق على سجيته ، ويظهر كل ما في نفسه ، ويصور مشاعره السارة والحزينة دون إخفاء شيء منها ، وقد يغلبه التقليد للقديم أحيانا ، فيخالف طبعه ، ويسير على غير سجيته ، ويتكلف القول تكلفاً يحاكي به القدماء ، فتلمس — حينئذ — أثر التكلف واضحا ليس عليه طابع البارودي ، ولا شخصيته . (٣)

وهو يعد إماماً للمدرسة الاتباعية (الكلاسيكية) في الشعر الحديث ، وهي المدرسة التي من أبرز خصائصها الصياغة المتقنة ، ومجارة القدماء ومحاكاتهم ، والتي تتمثل خصائصها في الاعتراف بالقدماء على أنهم أنبياء الشعر ، ومن ثم لابد من متابعتهم ، والاستمداد من مناهلهم ، وفي احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والألفاظ والوزن ، وفي عدم التعقيد في الأسلوب ، وفي تمثيل أفكار القدماء وصورهم وعواطفهم أيضا ، لأن العاطفة في نظرهم منشأ الطبيعة ، والطبيعة ثابتة ، ومن ثم لا مجال لتغيير العواطف .

إن كلاسيكية البارودي استمدت من القديم جلاله وفطرته التي تأخذ بلبّ النفوس العربية ، سواء في عصورها القديمة ، أو في عصرها الحديث ، ولأنها صادفت هوى في جانبنا المستتر في أعماق كيائنا وهو « الروح العربية الخالدة » ولأنها أعادت إلى خيال أبناء العصر مجدهم القديم الذي ظنوا أنهم فقدوه إلى الأبد .

(١) المرجع السابق : ١٦٠

(٢) المرجع السابق : ١٩٦

وفى شعر البارودى نجد الكلاسيكية بنوعها : قديمها ، وهى التى جارت القدماء لنظام ومعنى ، وجديدها ، وهى التى اتخذت قوالب القدماء فى الصياغة المتقنة ، واعتمدت على اللفظ وقوة رنينه الموسيقى ، ثم انبثقت معانيها من قلب الشاعر وعواطفه وتجاربه الذاتية وأحداث عصره .^(١)

هذه نظرة إلى شاعر كبير معاصر يمثل جلال القديم ، ويولع بالنظرية الشعرية عند العرب ، ولكنه لايقف شعره عندها ، بل يتطلع إلى المعاصرة التى صادفت هوى فى نفسه ، فانطلق يعبر عن تجاربه وقضايا أمته ، فتحدت معالم شخصيته الشعرية ، وأصبحت فى مجال المقارنة تختلف عن كل من سبقه ، ومن عاصره ، ومن لحق به . وتلك دعوة الجرجاني فى الانطلاق من قاعدة عمود الشعر عن طبع ورواية وذكاء ودرية .

فإذا ماوقفنا بين يدي شاعر آخر فى هذا الصدد ، وهو « خليل مطران » تأكد لنا مفهوم الطبع ومايتصل به فى صياغة الشخصية الشاعرة ، وتميزها عن غيرها تميزا واضحا .

فالإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعدّ رائدا للمدرسة الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، كما يقول الدكتور محمد مندور ، حتى ليكاد يخطط طريقا يشبه الطريق الذى أخططته مدرسة البديع فى العصر العباسى ، وعلى رأسها أبو تمام ، فى مواجهة مدرسة عمود الشعر ، وعلى رأسها أبو عيادة البحتري ، وذلك عندما يقارن النقاد بين مدرسة البارودى وشوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربى ، والمدرسة الحديثة التى تنتسب إلى مطران ، وتمتد فى جماعة « أبوللو » خلال أحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، ومن سار على دربهم من الشعراء الناشئين فى مصر وغيرها من البلاد العربية ، وهذه المدرسة تختلف هى الأخرى عن مدرسة شعراء المهجر التى لم تخرج على الشعر العربى التقليدى فى موضوعاته وأفكاره

(١) محمود سامى البارودى : شاعر البهجة : للدكتور على الحيدى : مكتبة الانجلو المصرية

وأحاسيسه فحسب ، بل وفي قوالبه وصيغته ، حتى ليكن القول بأن مدرسة الخليل تشبه إلى حدّ كبير مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي نادى بها في فرنسا الشاعر الكبير « أندريه شينيه » قبيل الثورة الفرنسية الكبرى ، وقبل ظهور الرومانسية ، ولخص مذهبها في بيت شعر يدعو فيه إلى صياغة أبيات قديمة بأفكار جديدة .

Sur des Pensées nouveaux , Faisons des vers antiques

أى : فلنقل أفكارا جديدة في أشعار قديمة ، ومعنى ذلك — كما يقول الدكتور مندور — هو أن يصوغ الشاعر أحاسيس وأفكار عصره في دياجعة قديمة ، بمتانة لغتها ، وسلامة أسلوبها ، وروعة صياغتها ، وإن يكن من البديهي أن الصياغة العربية القديمة تختلف بالضرورة عن الصياغة اليونانية القديمة التي كان « شينيه » يقصد إليها ، وذلك بحكم اختلاف عبقرية الشعين .^(١)

وهنا نجد الأمدى ، كما نجد الجرجاني الناقد بين العربيين الكبارين ، يلتقى معهما شاعر فرنسي كبير هو « أندريه شينيه » قبل ظهور الرومانسية في فرنسا ، فالشعر لا ينشأ فنا مبدعا إلا إذا انطلق من قاعدة القديم ، وله أن يبنى أفكارا جديدة بناء شعريا ، ليعلى به صرح شعر أمته ، والشاعر لا يكون شاعرا إلا إذا اعتمد اعتمادا أساسيا وضروريا على تراث أمته الشعري ، ليتمكن من التجديد والأضافة ، وهو لن يتمكن من التجديد والأضافة إذ بدأ حياته الشعرية من قمة الشعر ، أى من المعاصرة ، حينئذ يكون شاعرا بلا تاريخ ، بلا تراث ، بلا أصالة ، بلا قيمة شعرية ثبتت خلال العصور المختلفة .

والدكتور مندور على حق عندما ذهب إلى أن شعر مطران ينم عن احتفال عظيم بالصياغة الشعرية ، ولكن هذا الاحتفال يختلف اختلافا بينا عن احتفال مدرسة أبى تمام بها ، فهذه المدرسة السماه بمدرسة البديع هي التي شقت للشعر العربي طريق الانزلاق نحو اللفظية والمحسنات البديعية من جناس وطباق وما إليها بينا تعتبر الصياغة عند مطران جزءا من الخلق الشعري ، فهي نحت للصور والأخيلة ، ومدد للروابط والمبادلات بين معطيات الحواس المختلفة ، ولذلك ربما كانت أقرب إلى مدرسة تثقيف

(١) خليل مطران : مكتبة نهضة مصر بالقاهرة : ص ١١ — ١٢

الشعر التي أكتشفها النقاد عند أوس بن حجر ، وزهير بن أبى سلمى ، ممن كانوا يعاودون النظر فى شعرهم ، ويدأبون فى تنقيحه والعناية بصياغته ، حتى سموا قصائدهم أحياناً بالحوليات ، لطول ما يبدلون من جهد فى صياغتها ، وشلة حذرهم من السهولة والأرتجال .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يوصف شعر الخليل بأنه شعر مصنوع على نحو ما يوصف شعر البديع ، فالصنعة فيه محكمة إلى حدّ الخفاء ، حتى ليصح القول بأنها من صميم الخلق الشعرى .

ولربما كان هذا هو السبب فى أننا نرى بعض النقاد المتعمقين فى الآداب الغربية يميلون إلى اعتبار الخليل من أنصار مذهب الفن للفن ، أى الفن لخلق الصور الشعرية الجميلة التى تعتبر غاية فى ذاتها ، لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة ، أو الأفكار السياسية ، أو الاجتماعية أو الأخلاقية ، وإن كنا لانظن أن الخليل قد صدر عن مذهب أدبى بعينه ، وإنما صدر عن طبيعته النفسية التى وصفها هو نفسه بالمعاودة ، أى مراجعة النظر فيما يعمل ، والتدقيق فيه وتنقيحه وتثقيفه حتى يستقيم .^(١)

ولقد وقف أستاذنا الدكتور عبد المجيد عابدين وقفة جديرة بالتنويه والنظر بين شاعرين مجتدين : إيليا أبى ماضى ، وعلى محمود طه المهندس ، تصلح أن تكون مثالاً حياً لمذهب كل من الآمدى والجرجانى فى النظر إلى الشعر من منطلق قاعدة النظرية الشعرية عند العرب ، ومن منطلق مصطلحات الطبع والثقافة والدكاء والدرية ، وهى العوامل التى تتكوّن بواسطتها شخصية الشاعر ، وتتميز عن غيرها من الشخصيات فى فن الشعر ، فقارن فى الباب الأول من كتابه القيم بين الشخصيتين ، بين حياة وحياة ، وبين نفور من المظاهر وإقبال عليها ، وبين النزعة الواقعية ، والنزعة الأسطورية ، وبين حيرة وحيرة ، والجانب الأول فى هذه المقارنة عند الدكتور عابدين هو إيليا أبو ماضى فى شعره أو من خلال شعره ، والجانب الثانى هو على محمود طه المهندس .

وفى الباب الثانى قارن بين الفئتين الشعرين ، فوقف عند التجربة لدى الشاعرين الكبيرين وبين يدي شاعر الصورة وشاعر الأنشودة ، وبين موسيقى النفس وموسيقى اللفظ ،

(١) المرجع السابق ١٣٠ - ١٣

ومن خلال هذه المقارنة الحية النابضة التي تؤكد إحساس الدكتور عابدين الثرى بقيمة التراث العربى ، والنظرية الشعرية عند العرب ، تبرز لنا شخصية مستقلة لكل من الشعارين المجددين ، مع أصالة كل منهما فى وعى الشعر العربى القديم ، وتمثل فكرة عمود الشعر تمثلاً واضحاً ، ونحن لانستطيع أن نلخص هذا الكتاب القيم الذى يعد من عيون ماكتب فى هذا العصر حول المقارنات الشعرية من خلال النقد التطبيقى ، لأن ذلك يعد استطراداً يخرج بنا عن الغرض المقصود من كتابنا فى الشعر والشاعر ، ولكننا سنورد بعض الأمثلة التى تؤكد صدق مذهبنا إليه من وجوب الرجوع إلى القديم كما أشار الأمدى والجرجاني ، وإنه لن يكون تجديد قط إلا من خلال القاعدة الثابتة التى كوَّنها ورسخها لنفسه الشعر العربى فى عصور طويلة .

ففى مجال المقارنة بين نفور إيليا أبى ماضى من المظاهر ، وإقبال المهندس عليها ، يذهب الباحث الكبير الدكتور عابدين إلى أن أباً ماضى ينظر إلى الناس بعين خبيثة فاصحة ، فيضيق بأصحاب الغطرسة والكبرياء ، ويعلن ضيقه بهم ، فهو لم يغتر بضخامة الأجسام ، وأناقاة الملابس ، وتآلق الجوهر ، وعرض الثراء ، بل ينفذ إلى ما وراء هذه المظاهر ، ليرى نفوساً مريضة ، وأخلاقاً ضيعة ، ويمثل ذلك بقول الخليل :

أنا لاتغشنى الطيالس والخلى كم فى الطيالس من سقيم أجرب
عينك من أثوابه فى جنة أويذاك من أخلاقه فى سبب
وإذا بصرت به بصرت بأشمط وإذا تحدّثه تكشف عن صبى

وعطف أبو ماضى على الفقير المحروم ، وتألّم من أجله ، ولاغرو فقد أحسّ الخليل يوماً بلذعة الجوع ، وهوان الفقر ، وملأه الغيظ من هؤلاء الأغنياء ، فجعل يعبر عن غيظه المرّ فى أكثر من موضع ، وهو يظهر السخرية حيناً ، والجدّ حيناً آخر ، فمن ذلك قوله :

كلوا واشربوا أيها الأغنياء وإن ملأ السكك الجائعون

والشاعر الفقير لا يذوق للنوم طعماً ، بل يقضى ليله شاكياً من ألم الجوع ، وطول الليل ، وضعف الجسم ، وجثوم الهم على صدره .
طرد الكرى وأقام يشكو ليله ياليل : طلّت ، وطال فيك عنائى
ياليل قد أغريت جسمى بالضنى حتى ليؤلم فتده أعضائى

ورمينى ياليل بالهَم الذى يفرى الحشا ، والهَم أعسر داء
ياليل مالك لاترق لحالتى أترك والأيام من أعدائى

وماذا يستطيع أبوماضى أن يصنع من أجل هذا الفقير ؟ وليس فى وسعه أن يردّ
إليه الحياة الكريمة ، إلا أن يزفر من أجله زفرة حارة صادقة ؟ ويشير إلى هؤلاء المتشبثين
بأموالهم ، مستعينا بالفكرة الدينية عن أصل الانسان .

لهفى ولو أجدى التعيس تلهفى لسكفت دمعى عنده ودمائى
قلّ للغنى المستعزّ بماله مهلا لقد أسرفت فى الخيلاء
جبل الفقير أخوك من طين ومن ماء ومن طين خلقت وماء

فكيف نسي المتكبر هذا الأصل الحقير حتى جعل يصلو تها ، ويباهى بلبس
الحرير ، ويتمرد على الناس ؟

نسىّ الطين ساعة أنه طينٌ حقيرٌ فصال تهاً وعريـد
وكسا الخنزُ جسمه فتباهى وحوى المال كيسه أفتـمرد
ياأخى لاتمل بوجهك عنى ماأنا فحمة ولا أنت فرقد
أنت لم تصنع الحرير الذى تلبسُ واللؤلؤ الذى تتقلّد
أنت فى البردة الموشاة مثلى فى كسائى الرديم تشقى وتسعد^(١)

وبعد أن يذكر الدكتور عابدين نماذج متعددة تصلح لمجال هذه الموازنة ، ويعلق
عليها تعليقا نقديا موضوعيا يتميز باللباقة والذكاء يقف عند على محمود طه
المهندس ، فيذهب إلى أن معظم شعره لعله مثل واضح لشعر الجالية والضوضاء ،
نظمه مأخوذا بما كان قد شاهده أو تخيله فى حفلة ساهرة ، أو جماعة سامرة ، أو
موكب فخم ، أو مهرجان حافل ، حتى حين يصف الطبيعة الساكنة ، أو يعبر عن
حالته النفسية ، فهو لا يهدأ حتى يخلق من الطبيعة ضجيجا ، ويحشد فى حالته
النفسية جيشا جرارا ، وجموعا زاحرة من الحركات العنيفة والصرخات الداوية ، لذلك
وفق المهندس فى شعر الغناء والنشيد والألقاء ، فهو صانع أنشودة ، أو شاعر
موكب ، أو هاتف متحمس يقود مظاهرة صاخبة ، هو لا يطبق ، أو لعله لا يقدر أن
يخاطب نفسه فى هدوء ، وأن يتأمل الحياة فى تلبث ، وأن يتفحص الشيء فى روية ،

(١) بين شاعرين مجددين : إيليا ابى ماضى وعلى محمود طه المهندس : ط ٦ — ١٩٦٧ م دار الثقافة — بيروت

وهو في هتافه وأوصافه يدخل الجماعة في حسابه دائما ، ومن ثم ندرك مدى تعلق المهندس (بالقشرة الخارجية) التي يعيش عليها الناس .

هذه النزعة (الضمنية) في شخصية المهندس ، وهى انسياقه في تيار الجماعة ، مع ما يستتبع ذلك من شعور بالقوة ، وتغنى بالموالكب ، وضعف في الفردية المستقلة ، وانشغال عن تعمق النفس ، وتوسيع آفاق المدارك — هذه النزعة قد تجلت آثارها في تعلقه بمظاهر الأبهة والزخرف ، ونفوره من الواقع ، ونظرتة العابرة التي لا تكاد تثبت على شيء ، وإيثار المجتمع الصاخب ، ومغالاته في اختيار العبارات الداوية ، والألفاظ الرنانة .

وفي ذلك كله يختلف المهندس عن ائى ماضى ، فأبو ماضى يكره السطحية بأنواعها ، سطحية الأبهة الفارغة ، و سطحية التعبير المزخرف الزنان ، و سطحية التفكير العامى المبثذل (١).

وهكذا نرى أن الدكتور عبد المجيد عابدين قد استطاع أن يسير أغوار الشعاعين الكبيرين من خلال هذه النماذج التي وقفنا عندها ، وأن يحدد سمات كل شخصية تحديدا يبرز صلتها بالتراث العربى القديم ، وأثرها في حركة التجديد عند المعاصرين ، فلم يتفوق إيليا إلا من خلال الالتفاتة القوية إلى الماضى ، إلى نظرية الشعر عند العرب ، ولم يتفوق على محمود طه المهندس إلا من وقوفه على القاعدة الصلبة لهذه النظرية ، وراح كل منهما يعلن عن ذاته ، ويكشف عن مذهبه ، من خلال ما برز فيه .

ولقد كان أبو تمام هو ذلك الشاعر الذى وعى جيدا نظرية الشعر العربية ، وأراد أن ينطلق من تلك النظرية إلى مذهب يعرف به ، وينسب إليه فأوغل إيفالا شديدا في البديع ، وتكلف تكلفاً أخرجه أحيانا عن منطق اللغة ، فقول باستنكار العلماء والأدباء والبقاد .

« هذا المذهب من أبى تمام وأمثاله هو الذى جعل أبيات القصيدة الواحدة لديهم متفاوتة ، فالشاعر منهم إذا جرى على الطبع الحضرى في تضاعيف قصيدة مسبوكة على الطريقة البنوية رق شعره ، حتى بدأ خنثا بنسبة ما يجاوره من أبيات ، فإذا انساق مع طبعه الحضرى إلى غاية جاء بأحسن نظام ، حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة تسنم أوعر طريق ، فطمس ما قدمه من محاسن ، ومخاطلاتها .

(١) المرجع السابق : ٢٥ — ٢٦ :-

على أن التفاوت لدى الشاعر الواحد يقتضيه اختلاف الموضوعات ، فليس أسلوب الغزل — في الفاظه وتراكيبه — كأسلوب الفخر ، ولا المدح كالوعيد ، بل لا بد أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني في الشعر والنثر على السواء ، وهذا التفاوت لا يقضى على الاستواء المستمر في الموضوع الواحد ، فذلك يتحقق « برفض العمل ، والاسترسال للطبع ، وتجنب الحمل عليه ، والعنف به »^(١)

وأبرز الأمثلة على ذلك ، تجدها في شعر البحترى وجريز والغزلين من شعراء الأعراب وشعراء الحجاز ، وهنا نحس أن الجرجاني أصبح كالآمدى شديد الأرياح إلى هذا الشعر الذي يأتي عفو الخاطر مسمحا منقادا ، وقد استخفه الطرب له ، لسهولة مأخذه ، وقرب متناوله مؤثرا للبساطة العفوية في مثل :

أقول لصاحبي والعيسى تهوى | بنايين المنيفة فالضمّار

على مثل قول أبي تمام :

دعنى وشرب الهوى يشارب الكاس فإننى للذى حسيتُهُ حاسى

(وهى قصيدة لم يخل بيت منها من معنى بدیع ، وصنعة لطيفة ، وقد أتيح لها الإحكام والمتانة والقوة)^(٢)

ولعل السبب الذى جعل صاحب الوساطة يهتز ويستريح لقول بعض الأعراب :
أقول لصاحبي والعيسى تهوى الأبيات

أكثر من أبيات أبي تمام : دعنى وشرب الهوى يشارب الكاس

أن الأبيات الأولى تطالعك بطبع خالص ، وعفوية خالصة ، فلا تقتضيك جانبا من الفكر ، ولا شيئا من المعاناة ، بل تقع مضامينها في قلب المتلقى من غير أن تستأذن عليه ، فتحدث له لذة مباشرة ، وارتياحا نفسيا سريعا .

بخلاف أبيات أبي تمام التى تتطلب وقدة من الفكر ، وكثيرا من المعاناة ، حتى يصل المتلقى إلى قرارها ، ويستريح أخيرا إليها ، والنفس البشرية قد جبلت على حب

^١ تاريخ النقد الأدبي عند العرب : دكتور إحسان عباس : ٣٣٠

^(٢) المرجع السابق : ٣٣١

مايرىحها ، كما جبلت على أن تهتز لعنصر المفاجأة الذى يتمثل فى قذف المضامين فى صورها إلى المشاعر والاحساسات ، فتتجذب سريعا إليها .

وهناك أمر آخر نرتضيه فى هذا المقام ، ونطمئن إليه ، وهو أن الشعر الذى يستمد قوته وفنيته من سماحة الطبع والسليقة يجد طريقه مباشرة إلى القلوب ، لأن الطباع تتواصل ، وتتجاذب ، ويستجيب بعضها إلى بعض ، إذ هى تنبع من مشكاة واحدة قد خلقها الله ، ألا ترى أن الغرائز التى تمد التجارب الانسانية بطاقتها المعبرة واحدة ؟ بخلاف الشعر الذى يميل به صاحبه ميلا شديدا إلى الصنعة ، فإنك تراه قد حمل شخصية صاحبة العقدة ، وثقافته المتعددة العميقة ، فلا بد أن يتروى المتلقى لأمثال هذا الشعر ترويا كبيرا ، ولا بد أن يتعمقه تعمقا مضنيا ، وقد يصل إلى مايريد الشاعر ، وقد لا يصل إلى مايريد ، فيفقد ذلك كثيرا من الاستمتاع بلذة الفن الشعرى ، لأن الناس تختلف ثقافتهم وتباين ، فمن الطبيعى إذن أن يختلفوا فى شعر أى تمام والمنتبى .

إلا أننا يجب ألا نغفل عن حقيقة مؤكدة ، وهى أن الوصول إلى أعماق الشاعر ، والسباحة فى أمواج نفسه المتلاطمة ، بعد الجهد الجهد ، والبذل الشديد ، يضيف على العمل الشعرى جلالات أسمى جلال ، ويولد منه لذة ، تجذ ذلك واضحا .

فى قول الجرجاني تعليقا على أبيات أى تمام :

دعنى وشرب الهوى يشارب الكاس	فإننى للذى حسيت حاسى
لا يوحشئك ما استعجمت من سقى	فإن منزله من أحسن الناس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتى	ووصل الحاظه تقطيع أنفاسى
متى أعيش بتأمل الرجاء إذا	ما كان قطع رجائى فى يدى ياسى

« فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة فى المختار من غزله ، وحق لها ، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه^(١) » ونحن نرى أن الجرجاني يمشى على أرض مدروسة ، فلا يتعبط ، ولا يتناقض ، ولكنه يلح إلحاحا شديدا على الانطلاق من عمود الشعر ، وللشاعر أن يجدد كما يشاء

(١) الوساطة : ٣٢ — ٣٣

بحيث لا يستنكر تجديده منطق اللغة المتواضع عليها ، وبحيث لا يغفل إطلاقاً عن تلك العوامل الضرورية في الشعر ، وهي الطبع والرواية والذكاء والدربة ، هذه العوامل هي التي تكسو الشعر بغلالة من القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة^(١) ، فإذا كان الشعر نابعا من تلك العيون الثرة ، وأخذ بعد ذلك بالثقيف والتهديب على نظام مدرسة أوس بن حجر تكاملت له أسباب الجودة والامتياز وهذه هي طريقة العرب ، ولنؤكد ذلك بمثال آخر من كتاب الوساطة .

— ١٠ —

يقول الجرجاني :

[وقد علمت أن الشعراء قد تداؤلوا ذكرَ عيون الجآذر ونواظر الغزلان ، حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الفذ ، ومتى جمعت ذلك ، ثم قرئت إليه قول امرئ القيس :

تصد ، وتبدي عن أسيل ، وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطفيل
أو قابلته بقول عدى بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها عينيه أخور من جآذر جاسم^(٢)
رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين ، وتبينت قرهما منه ، والمعنى واحد ، وكلاهما خال من الصنعة ، بعيد عن البديع ، إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة ، التي كسته هذ البهجة .

هذا وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام مالمو حذف لاستغنى عنه ، وما لا فائدة في ذكره .

لأن امرؤ القيس قال : « من وحش وجرة » وعدى قال « من جآذر جاسم » ، ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما في إتمام النظم ، وإقامة الوزن ، ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويون في « وجرة وجاسم » فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض .

(٢) ارجع إلى ما كتبه عن مهب الخرجاني الفسى والنفسى والاجتماعى في كتابنا « النقد والناقد »

وجرة : موضع بين مكة والقصرة ، والمطفل ذات الطفل من الإنسان ، وجاسم : موضع بالشام ، واخوذر : وند الشقرة .

وقد رأيت طباء « جاسم » فلم أرها إلا كغيرها من الأطباء ، وسألت مَنْ لا أحصى من الأعراب عن وحش « وجرة » فلم يَرَوْا لها فضلا على وحش « ضَرِيَّة » وغزلان « بُسَيْطَة » وقد يختلف خلق الأطباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك .

وأما ما تَمَّ به عدى الوصف ، وأضافه إلى المعنى المبتدل بقوله على إثر هذا البيت :

وَسَنَانُ أَيْقَظُهُ النَّعَاسُ فَرَنَقْتُ فِي عَيْنِهِ سِنَةً وَلَيْسَ بِنَائِمٍ
فقد زاد به على كل إما تقدم ، ، وسبق بفضلها جميع من تأخر ، ولو قلت :
أقتطع هذا المعنى فصار له ، وَحَظَرَ عَلَى الشَّعْرَاءِ ادِّعَاءَ الشَّرْكِ فِيهِ لَمْ أَرْنِي بُعْدَتْ عَنْ
الحق ، ولا جانبُ الصدق^(١)]

فانظر كيف أثنى صاحب الوساطة على بيتي امرئ القيس وعدى بأنهما يسرعان
إلى القلب ، ويلتصقان به ، وأنهما بعيدان عن الصنعة ، والبديع ، إلا ما حسن من
الاستعارة اللطيفة .

وانظر كيف عابهما من جهة الحشو الذى لا فائدة فيه ، ولا يضيف قيمة فنية
إلى كل من البيتين ، ولم يذكر الشاعران أسماء الأماكن التى ترتع فيها الغزلان إلا تنمة
للوزن والنظم ، وطاء جاسم هنّ طباء وجرة ، العيون هى العيون ، والأجياد هى
الأجياد .

ومعنى ذلك أن الجرجاني لا يمدح الطبع على إطلاقه ، ولكنه يمدح الطبع الذى لا
يخرج بالشاعر عن منطق اللغة ، ومنطق اللغة هنا يرفض الحشو ، ويمقت التطويل من
غير علة فنية تستدعيه .

وفى الجهة المقابلة نراه لا يمدح الصنعة على إطلاقها ، ولكنه يمدح الصنعة التى لا
تخرج بالشاعر ولا بالشعر عن منطق اللغة .

ومن هنا سما صاحب الوساطة بيت عدى الثانى ، وقَلَّدَ جديده بياقة من المديح
والثناء ، وقد أخرج البيت مخرج الطبع والصنعة كليهما ، وانظر إن شئت العلاقة بين
قوله : « وسنان أيقظه » وبين قوله : « وسنان ، وليس بنائم » وبين قوله « أيقظه »

(١) الوساطة : ٣١ — ٣٢

النعاس » وأخيرا انظر إلى الصورة الجميلة في قوله : « فرنقت في عينه سنة » والسنة أول الغمض ، ورتق النوم في عينيه يعنى خالطها ، فهو بين النوم واليقظة ، وبين اليقظة والنوم ، يتمايل قليلا ، لينام ، ويفزع قليلا ، ليستيقظ ، فالنوم مشوب باليقظة ، واليقظة مشوبة بالنوم ، ونستطيع أن نقول من خلال هذا البيان : إنه شبه نائم ، أو شبه يقظان .

فالصنعة هنا مستجيبة تماما لما في الطبع من أريحية واهتزاز نفسى ، والطبع هنا مستجيب تماما لما في الصنعة من دقة وتأمل ينشط خلايا العقل ، وينفث في جوانبه ألوانا من اللذة والإمتاع .

المسألة إذن تقف بنا من خلال مفهوم الجرجانى للطبع والصنعة أنهما ينبغي أن يكونا متمازجين ، منسجمين ، غير متنافرين ، فلا تخل الصنعة بخلاوة الطبع ، ولا يقصر الطبع عما في الصنعة من تأمل دقيق ، وفكر عميق ، ولم يستطع أبو تمام أن يقف هذا الموقف المتسق بين الصنعة والطبع في طائفة من شعره ، تعرض فيها لنقد النقد ، وقدح القادحين .

والجرجانى لا يمل التكرار في هذا المعنى ، إنه يؤكد به بكل طريق ، ويفسره بأكثر من أسلوب ، استمع إليه أيضا من خلال هذا النص .

- ١١ -

[وهذا أمرٌ تُستخبرُ به النفوسُ المَهْدَبَةُ ، وتُسْتَشْهَدُ عليه الأذهانُ المثقفةُ ، وإنما الكلامُ أصواتٌ محلَّها من الأسماع محلَّ النواظر من الأبصار .

وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب في الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتمام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالجلالة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفوس ، وأسرع مما زجة للقلب ، ثم لا تعلم وإن قايست ، واعتبرت ، ونظرت ، وفكرت ، لهذه المزية سببا ، ولما حُصِّتْ به مقتضيا .

ولو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة ، وهى مقصورة عن الأولى في الاحكام والصنعة ، وفي الترتيب والصيغة ، وفيما يجمع أوصاف الكلام ، وينتظم أسباب الاختيار ، أحلى وأرشق ، وأحظى وأوقع ؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ، ورددته رد المستبهم الحاهل ، ولكان أقصى ما فى وسعك ، وغاية ما عندك أن تقول : موقعة فى القلب الطف ، وهو بالطبع أليق .

ولم تعدم مع هذه الحال مُعارضاً يقول لك : فما عبث من هذا الأخرى ؟ وأى وجه عدل بك عنها ؟ وهل للطاعن إليها طريق ؟ وهل فيها لغامز مغمز ؟ يحاجُّك بظاهر تحسُّه التواظر ، وأنت تحيله على باطن تُحصِّله الضمائر !

وأقلَّ الناس حظاً في هذه الصنعة من اقتصر في اختياره ونفيه ، وفي استجاداته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مُروّفاً ، وكلاماً مُزوّفاً ، قد حُشِيَ إتياناً وترصيعاً ، وشجِنَ مطابقةً وبديعاً ، أو معنى غامضاً قد تعمَّق فيه مستخرجُهُ ، وتغلغل إليه مستنبطُهُ ، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسج ، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ، ولا يسبر ما بينها من نسب ، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب ، ولا يرى اللفظ إلا ما أدّى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض ، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع ، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع .

وقد حملني حبّ الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه ، وإعادة الذكر له ، ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاؤه ، واتسع حجمها للاستيفاء له ، لاسترسلت فيه ، ولأشرفت بك على مُعظمه^(١) [

١ قلنا إن الجرجاني لا يميل التكرار حول نظريته التي تمزج بين الطبع والصنعة ، فالطبع أو الموهبة وحدها لا ينتج شعراً يعتد به ، والصنعة وحدها تفقد الشعر أهم خصائصه وهي روح الشعر أو روح الفن ، فالزواج بين الطبع والصنعة زواج شرعي ، والنفس التي تصل إلى مرحلة التهذيب بالخبرات والتجارب الإنسانية ، والعقول التي تحترق بالثقافة ، وتنضج بالوعي ، هي التي تدرك خطر ذلك المزج بين الصفة الأصلية التلقائية في الشاعر ، وبين الصفة المكتسبة بالإمعان في القراءة ، والسباحة الدائمة في محيط الفكر الإنساني .

وما دام الجرجاني قد استقى فكرته تلك ، ومذهبه ذاك من خلال النظرية الشعرية عند العرب ، فإن يسلم بداهة بأن الشعر العربي القديم وليد هذه المزاوجة بين الطبع والصنعة ، ولقد أشار من قبل إلى مدارس المجوِّدين ، من أمثال أوس بن حجر ، وهم هؤلاء الذين رزقوا موهبة الطبع ، أو طبع الموهبة ، وأنضجوها في بوتقة من الثقافة الجادة ، والممارسة الطويلة .

(١) الوساطة : ٤١٢ — ٤١٣

إذن الشعر الجاهليّ والأمويّ والعباسيّ لم يكن وليد الموهبة وحدها ، وإلا لما أتى إلينا في هذا الشكل المتميز الذي يدل دلالة أكيدة على أن الشاعر العربي كان يستبطن الرؤى والظواهر ، ويغوص في أعماقها ، ويصفها وصفا يدل على تمكنه من أسرارها ودفائها ، حتى وصل الحال ببعض النقاد إلى أن يقرروا : أن الشعر علم من علوم العرب .

لا بدّ إذن من الصنعة التي تجوّد في البيت ، وتجوّد في المقطوعة ، وتجوّد في القصيدة حتى تصبح عملا فنيا متكاملا من وجهة نظر الشاعر الذي ينشئها ، فامرؤ القيس ، أو عنترة ، أو زهير أمام معلقته لا يشطح شطحات شعرية من هنا وهناك ، وإنما يقيم كل منهم بناء شعريا متكامل حلقاته ، وتتدخل فيه نفس كل واحد منهم باعتبار اتجاهاته الفنية والاجتماعية التي تميزه عن غيره ، ليكون بين أغراض هذه المعلقة نوع ما من الرباط ، فهي عمل فنيّ بلغة عصرها ، وهي عمل فنيّ بلغة أي عصر من منطلق أنها نبضة من نبضات العواطف الإنسانية المشتركة .

يقول أستاذنا الدكتور شوقي ضيف : الشعر ليس عملا سهلا ساذجا كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقّد غاية التعقيد ، هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسطو طاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مرادف ومقاييس ، وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع ، ولذلك نراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكلمة شاعر عندنا في العربية تقترب من معناها في اليونانية ، فالشاعر معناها العالم ، والشعر معناه العلم ، والعلم يدخل في باب الصنائع ، ولقد انتثر في أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسّون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، إذ جعلوه كبرود العصب ، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك ، فهو في رأيهم يشبه صناعة الثياب ، فيه الملون وغير الملون ، فيه الوشى وغير الوشى ، بل أننا نراهم يسمّونه صناعة ، فقد روى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال : « خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يديّ حاجته »

فالشعر في رأى العرب — كما هو في رأى اليونان — صناعة ، وهي صناعة معقّدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها ، بحيث لا ينحرف عنها صناع الشعر ،

إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر ، وتتطور مع تطوره^(١) .

ليست الصناعة وليدة عصر بنى العباس إذن ، وليست بدايتها شعر مسلم بن الوليد وأبي نواس وأبي تمام ، بل هي قديمة قدم الفن الشعري ذاته ، سواء عند اليونان أو عند العرب ، أو عند أية أمة من أمة الأرض .

لا يستطيع الشاعر أن يقول شعرا له قيمة شعرية إلا إذا هضم ثقافة عصره ، واندمج في قضايا زمانه ، واستغرق في تجارب الناس ومشاكلهم ، لتنبض فيه الحاسة الشاعرة ، ويتولد من إحساسه الجارف بالعصر والناس والقضايا والمشاكل ينبع من المضامين التي تخرج في أشكال مرسومة .

ولنرجع في جلاء هذه الفكرة مرة أخرى إلى أستاذنا الدكتور شوقي ضيف الذي يقول : إن من يرجع إلى صناعة الشعر العربي في أقدم نماذجه يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا غفلا ، بل هي عمل مرسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة ، وتلك آثار الشعر الجاهلي تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة .

ولعل ذلك ما جعل « جويدي » يقول : إن قصائد القرن السادس الميلادي الجديرة بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة^(٢) .

فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنها لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء في صناعتها ، وفي دراسة « موسيقى الشعر » الجاهلي ما يفسر بعض هذه الجهود ، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات ، وهي تبلغ عادة أربعين بيتا ، وقد تزيد على مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر في جميع هذه الأبيات وزنا واحدا يرتبط بألحانه ونغماته في « النموذج الفني كله » ، كما يلتزم حرفا واحدا يتحد في نهاية هذه الأبيات يسمي « الروي » ولا يكتفى بذلك ، بل ما يزال يوفر جهودا ، ويلتزم أصولا يقوم على دراستها علم العروض والقافية .

وهناك أصول أخرى غير هذه الأصول الصوتية الخاصة في النماذج الجاهلية تستمد من التصوير ، إذ الشعر الجاهلي — كما وصلتنا نماذجه — لا يعتمد أصحابه على « فن الموسيقى » فقط وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي . دار المعارف بمصر : ط ٩ : ص ١٣ — ١٤

(٢) نقلا عن : Guidi, L'arabie Anteislamique P.41 .

دقيقة ، بل هم يعتمدون على فنّ آخر ، لعلّة أكثر تعقيدا ، وهو « فن التصوير » ولعلّ ذلك ما جعل « جب » يقول : « إن أدب العرب أدب رومانتيكي » فهو في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال والتصوير ، ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره ، كأنّ التصوير غاية في نفسه ، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات ، حتى تستتمّ هذا الفن من التصوير ، وكلّما القصائد بروديمانية ، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة .

وارجع إلى قول امرئ القيس « قيد الأوابد » في قوله :

وقد أغتدى والطير في وكناتها بمنجرد « قيد الأوابد » هيكل

لترى أن القدماء كانوا يعجبون بهذه الكلمة ، لأنها عبّرت في إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدّته في الجرى والنشاط ، فهو قيد الأوابد ، كلّما أرادها قيّدها ، ولم تستطع إفلاتا منه ولا فرارا ، وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس ، حتى يلقي عن شعره كل إطناب فيه ، ونحن لا نشك في أنه تعب تعب شديدا قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التي تعبر عن تلك الصورة الواسعة .

ولا بدّ للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التي يريد ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التي يتفاضلون بها^(١) .

إن الجرجاني ناقد إنسانيّ عالم يعي تراث أمته جيّدا ، ويسجل مذهبه النقدي من خلال هذا الوعي الذي يحيط بأثر الطبع والصنعة كليهما في سمات الشعر المتفوق الممتاز ، ولا يزال المزج بينهما عملا نقديا معاصرا ، ينظر إليه النقاد المحدثون في كل الآداب الإنسانية ، باعتبار أنه من الدوافع القوية للأعمال الشعرية الخالدة . وأن شعراء العرب القدماء من خلال ذاكرة الجرجاني الواعية ليسوا منعزلين عن ثقافة عصرهم التي اندمجوا فيها ، وعبروا عنها ، وتفاعلوها معها ، وأن لغتهم الشعرية كانت لغة خاصة ، تناسب مواهبهم ، وثقافتهم وأمزجتهم « إن لغة الشعراء الأوائل القدماء كانت تختلف أساسا عن اللغة العادية للإنسان ، لأن هذه اللغة أضيف إليها نوع من النظم ، مما جعلها لغة خاصة مبتكرة ، تختلف عن لغة الإنسان في حياته اليومية العادية^(٢) »

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٤ وما بعدها بتصرف :

Words Worth, « Appendix on Poetic Diction » in English critical essays ed., Anglo (٢) Egyptian. Cairo . 1974 P. 308

والذى نريد تأكيده فى هذه المناسبة هو فكر الجرجانى النقدى ، الذى لا يستطيع
منصف أن يقول إنه ابن عصره فقط ، ولكنه جدير بأن ينسب إلى الفكر الإنسانى
فى جملته .

٢ — ويستتبع ما سبق أن قلناه ، مستوحين إياه من نصّ الجرجانى فى النقطة
الأولى « أن الكلام أصوات ، مجلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار »

وهنا يضيف صاحب الوساطة نافذة أخرى لتذوق النصوص الأدبية ، هى نافذة
الأذن التى يربط بينها وبين العين فى تملّى المشاهد الجميلة ، والانجذاب نحوها ،
والاستمتاع بها ، كما أنه يشير إلى تجسيد الأصوات فى مقابل تجسيد المضامين عن
طريق الكلمات .

« والقاضى الجرجانى بهذا يلحق فن القول ، كما يقول الدكتور محمود الربيعى بعالم
الفنون التشكيلية ، والتجسيد هو أول خصيصة مميزة فى هذا المجال ، ويهدف هذا
التجسيد إلى التأثير عن طريق الشكل المائل ، وليس معنى هذا انعدام أثر المضمون ،
ولمّا معناه أن المضمون لا يتحدّد بعيدا عن الشكل الخاص الذى يتشكل فيه . ومن
هنا يصبح الحديث عن مضمون ثابت فى الفن أمرا لا معنى له ، ويصبح الطريق
الوحيد لتحديد معنى مضمون ما هو تعرف الشكل الذى يتشكل فيه هذا
المضمون . ومن هنا أصبح فصل الشكل عن المضمون مجافاة لروح الفن ، وطبيعة
تركيبه ، لا كما يراه فحسب النقد الأدبى ، بعد أن تطور هذا التطور الهائل فى هذا
العصر ، بل كما يراه الناقد الفطن على بن عبد العزيز الجرجانى قبل نحو عشرة قرون من
الزمان^(١) »

هذا الشكل الفنى المتجسّد عن طريق الأذن ، أو عن طريق العين ، لا يصنع
صنيعه فى التأثير ، وإحداث اللذة لمجرّد أنه شكل فنى متجسد ، بل لا بدّ أن ينبع
التأثير من المضمون ، ويفعل فعله فى الشكل ، فيكتسب سحره وجاذبيته التى بها
ينتقل إلى القراء والسامعين ، وهذا يدلّ دلالة أكيدة على المزج الشديد بين المضمون
والشكل ، وأنه لا يمكن الفصل بينهما ، أو بعبارة أخرى لا يمكن النظر إليهما
منفصلين .

فأنت قد تسمّى الصورة تسنكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ،
وتذهب فى الأنفس كلّ مذهب ، وتقف من التمام بكلّ طريق ، ثم تجد أخرى دونها

(١) نصوص من النقد العربى : المقدمة : ٣٩

في انتظام المحاسن ، والثناء الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالخلوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلى بالنفس ، وأسرع بمزجة للقلب ، ثم لا تعلم ، وإن قايست ، واعتبرت ، ونظرت وفكرت — هذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا .

فما الفرق بين الصورتين يا ترى ؟

هذه صورة كاملة تامة في الصياغة . ولكنها لا تعلق بالنفس ، ولا تتمتع بالقلب ، وتلك صورة دون الأولى في الكمال والتمام الشكلي ، ولكنها تجد طريقها إلى القلب ، وتمتزع بالمشاعر ، فما الذي جعل الصورة الأولى تتخلف عن الصورة الثانية ؟ وما الذي جعل الصورة الثانية تمتاز عن الصورة الأولى ؟

هناك أمر في داخل الصورة الثانية هو الذي أكسبها هذا الامتياز ، وجعلها تتفوق على صاحبها ، هذا الأمر يفهم من قول صاحب الوساطة : « موقعه في القلب الطف ، وهو بالطبع أليق ، ومهما تكن الصورة الأولى بالغة ما بلغت من جودة الشكل ، واستيفاء الشروط في الأقسام والتفاصيل ، والتزام الحدود والقواعد في الإعراب والأعراض ، فإنها لن تصل إلى قاع النفس ، ولن يصاحبها شيء من التأثير ، ما دامت خلوا من هذا المكنون الخفي ، الذي ينفث سحره الخاص ، وجلاله الخاص ، ولذته الخاصة من داخل الصورة إلى خارجها .

يقول الدكتور محمود الريعي : ويطوّر القاضى الجرجاني فكرته تلك في ربط الفن بالمرئيات ، فيعقد مقارنة بين فن القول والتصوير ، مستطردا إلى فلسفة الشكل وعوامل تأثيره ، والفكرة الأساسية التي يطرحها هنا فكرة صحيحة وقرينة ، وهي أن استيفاء الشروط الخارجية في الشكل الفني لا يجعل منه فنا جيدا بالضرورة ، لأن الشروط إنما تستوفي في الفن الجيد حين تكون صادرة من داخله ، فتكون علامة على نضجه ، وهي إذا جلبت ، لتوهم بهذا النضج دلت على الفجاجة والزيف ، ونحن — مثلا — نعرف على الحمرة في التفاح ، على أنها دليل النضج ، وعلى الصفرة في البرتقال على أنها دليل النضج ، لايماننا بأن عملية النضج من داخل التفاحة ، ومن داخل البرتقالة هي التي جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون المتميز ، ونحن نعلم كذلك أن أشباه تلك الصفات يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبرتقالة قبل النضج ، فتكون أصباغا قد تفوق في حمرتها أو صفرتها لونهما الطبيعي ، ولكنها لا تدل في تلك الحالة إلا على الزيف الذي لا يخدع به سوى المخدوعين^(١) »

(١) المرجع السابق ٣٩ - ٤٠

إن فكرة علامة النضج هذه التي لمسها الدكتور الربيعي في فلسفة الشكل عند الجرجاني لا تقتصر على جلال اللونين الأحمر والأصفر في التفاحة واليقالة ، وإنما هي عامة في جميع الأشياء ، فالرود المختلفة الأشكال والألوان إنما تستمد طاقتها الجميلة المعبرة من خصائص خفية تكمن في داخلها ، هذه الخصائص الخفية التي

تكمن في الداخل هي التي تضيء على كل وردة أو زهرة سمة خاصة تميزها عن غيرها من الورود والزهور ، وتحتفظ لها جميعاً بتلك الخاصية التي تأسر العيون إليها ، وتجذب الإحساسات نحوها ، كذلك أنواع الفواكه ، تحتفظ كل فاكهة بلون معين ساحر جذاب ، وطعم معين يحسّ متذوقه بحلاوة خاصة ، وارتياح خاص ، وهي لا تصل إلى هذا المستوى من السحر والجاذبية في الشكل ، والطعم واللذة في المذاق ، إلا إذا كان هناك هذا الروح الخبيء الذي يمنحها تلك الطاقة الجمالية الخاصة ، وينفث فيها من شعاعه الداخلي ما يجعلها حية نابضة ، عن طريق الغذاء والماء الذي تتمثله حياة وجاذبية .

هذا الأمر الداخلي سبق أن سمّيناه « روح الفن »^(١) وهو ما يتحرك به المضمون وينشط ، وينبض بالحياة داخل صورته الشكلية حسبما تجود بها قريحة الشاعر والأديب . ولعلّ مردّ ذلك كله هو هذا الإنسان الذي يصبح مجرد عظام نحرة ، ولحم بال ، لا قيمة له ، ولا غناء فيه ، إذا تجرّد من روحه التي تبعثه بعثاً ، وتنفث في جوانبه طاقات هائلة من الحركة والنبض ، والجمال والجلال .

والتعبير الأدبي كائن حيّ كهذا الإنسان ، لا بدّ أن تتقمصه روح تنثر شعاعاتها في كل أجزائه وملامحه ، لينتفض بالحياة ، ووراء عملية الخلق هذه شاعر فذ ، أو أديب عبقرى ، يمنح الأسلوب روحه الخالدة .

وأنا لا أوافق الدكتور الربيعي على ما ذهب إليه من أنّ الجرجاني يميز بين الأمور على شيء لا يخلو من الغموض ، إذ يعبر عن هذا الشيء الغامض بالعبارات التالية : « وملاك ذلك كله ، وقامه الجامع له ، والزمّام عليه ، صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما أمران ما اجتماعاً في شخص ، فقصرًا في إيصال صاحبهما عن غايته ، ورضياً له بدون نهايته »^(٢)

(١) اطر كتابي « النقد والناقد » الفصل الخاص بمنهج الآمدى النقدي : والفصل الخاص بمنهج القاضي الحرجاني

(٢) بصوص من النقد العربي : ٤٠

لأن الجرجاني بتحسّس طريقه جيداً في نظره إلى الشعر ، هذا الفن الجميل الذي يتبع من الطبع والرواية والذكاء والدّربة ، وعن طريق التأخى بين هذه العناصر أو المصطلحات الأربعة ينبثق الشعر ، فالطبع والذكاء صنعتان نفسيّتان ، تتعلّقان بروح الفن ، أو يتعلّق روح الفن بهما ، والرواية هي الثقافة ، ولا غنى عنها في إمداد الطبع والذكاء بأداته المعبرة ، والدّربة هي تلك التّوجّات التطبيقية التي عن طريقها يصل الشاعر إلى النبع الصافي للفن الشعري من خلال قريحته ، فالدربة تثير تموجات النفس الشاعرة ، وعن طريق هذه الإثارة المستمرة يصل الشاعر إلى أصفى ما في نفسه من شعر .

والفيصل في ذلك كله هو الإحساس الذي تتعدّد درجاته وتختلف من شاعر لشاعر ، ومن ناقد لناقد ، ومن أديب لأديب .

إن الجرجاني لم يهمل هذا الجانب الضروري في النظر إلى الشعر ، ووقف يؤكده في كل مناسبة ، وهو في النص الذي بين أيدينا الآن يذهب إلى أن الكلام : منشوره ومنظومه ، ومجمله ومفصّله ، تجدد منه الحكم الوثيق ، والجزل القوي ، والمصنّع المحكم ، والمنمّق الموشح ، قد هذب كل التهذيب ، وثقف غاية التشقيف ، وجهد فيه الفكر ، وأتعب لأجله الخاطر ، حتى احتفى ببرأته عن المعايير .

وما أنت ذا تجد لفؤادك عنه نبوة ، وتري بينه وبين ضميرك فجوة ، فإنّ خلّص إليهما فبأن يسهّل بعض الوسائل إذنه ، ويجهّد عندهما حاله ، فأما بنفسه وجوهره ، وبمكانه وموقعه ، فلا ، هذا فيما صفا وخلص ، وهذب ونقّح ، فلم يوجده في معناه خلل ، ولا في لفظه دخل .

فأما المختل المعيب ، والفاسد المضطرب ، فله وجهان : أحدهما ظاهر يُشترك في معرفته ، ويقع التفاضل في علمه ، وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللحن ، والخطأ من ناحية الإعراب واللغة ، وأظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والذوق ، فإنّ العامي قد يميز بذوقه الأعراب والأضرب ، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبهر ، ويظهر له الانكسار البين ، والزحاف السائغ .

والآخر غامض يُوصّل إلى بعضه بالرواية ، ويوقف على بعض بالدراية ، ويحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة ، وصفاء القريحة ، ولطف الفكر ، وبُعد الغوص ، وملاك ذلك كلّّه ، وتمامه الجامع له ، والزّمام عليه صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما

أمران ما اجتماعا في شخص ، فقصرًا في إيصال صاحبهما عن غايته ، ورضيا له بدون نهايته^(١) »

وأقل الناس حظا في هذه الصناعة تلك الطائفة التي تعنى بالشكل فقط ، من حيث سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، واللفظ الرائق ، والكلام المزوق ، الذي حُشيّ تَجْنِيسًا وترصيعا ، وشحن مطابقة وديعا ، ومن حيث المعنى الغامض ، قد تعمّق به مستخرجه ، وتغلغل إليه مستنبطه ، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسيج ، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ، ولا يسبر ما بينهما من نسب ، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب ، ولا يرى اللفظ إلّا ما أدّى إليه المعنى ، ولا الكلام إلّا ما صوّر له الغرض ، ولا الحسن إلّا ما أفاده البديع ، ولا الرونق إلّا ما كساه التصنيع .

وهنا نلاحظ أن صاحب الوساطة يفرق تفريقا واضحا بين الصنعة والتصنيع ، فالصنعة مطلب شعري ، والتصنيع يخرج بهذا المطلب الشعري إلى التكلف ، والبعد الشديد عن النظرية الشعرية عند العرب .

والغرض منها أن الشاعر لا ينبغي أن يتمرد على منطق اللغة ، له أن يستجيب لما تملّيه ثقافته ، ويصوّره خياله ، وأن يصنع صنعة ماهرة ودقيقة ، تقنع العقل ، وتشبع القلب ، فإن خرج إلى التصنيع فقد يحجب ذلك جانبا من الرونق والبهاء في شعره ، وقد يعمّيه تعمية ممجوجة تنفر منه ، وتعرضه لمذمة النقاد ، وكراهيتهم .

إن الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي كما يقول الدكتور شوق ضيف ، فهي توجد في جميع نماذجه القديمة ، وإن كانت تتخذ شكلا بسيطا عند بعض الشعراء ، بينما تتعقد تعقدا شديدا عند آخرين ، ممن يريدون أن يستوعب فهم مقدرات واسعة من الخلق والمهارة .

ولعلّ مما يفسّر ذلك أيضا أنهم كانوا يسمّون الشعراء بأسماء تصوّر مهارتهم وإجادتهم ، فربيعة بن عدّى كان يسمّى المهلهل ، « لأنه أول من هلهل الشعر وأرقّه ، وكان طفيل الخليل يسمّى المحبّر ، لتزيينه شعره ، وكان الثمر بن تولى يسمّى في الجاهلية الكيّس لحسن شعره ، كما سمّي المرقش باسمه ، لتحسينه شعره وتنميته ، وبجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل : المثقب ، والمنخل ، والمتنخل والأفوه ، وقد سموا القصائد بأسماء تصوّر هي الأخرى مبلغ تفوقهم وإجادتهم ، فسمّوها اليتيمة ،

(١) الوساطة : ٤١٢ : ٣١٣

وسمّوها السموط ، وسمّوها الحوليات والمقلّدات والمنقحات والمحكمات .

وكل ذلك يدل على أن الشعراء كانوا يمتحنون وسائلهم ، ويَجربونها ، وما يزالون يبحثون عن « الأدوات » التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح^(١) .

فإذا انتقلنا إلى العصر الأمويّ وجدنا ثقافة العرب تستمد من ثلاثة جداول مهمة : جدول جاهليّ يتمثل في الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين ، و جدول إسلاميّ يمثله الإسلام وتعاليمه الروحية ، و جدول أجنبيّ يتمثل في معرفة الشؤون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية ، فكان طبيعيا والحال كذلك أن تتطور فنون الشعر العربيّ ، فظهر الشعر السياسيّ ، وظهرت النقائض^(٢) .

غير أن هذه الضروب من التطور بالشعر ، وما داخلها من صور التجديد لم تنحرف بصناعته إلى مذهب جديد في صنع نماذجه ، فقد ظل مذهب الصناعة الذي رأيناه في العصر الجاهليّ ، ولكنه نما نمواً واسعاً ، إذ أقبل صناع الشعر يبالغون في الاهتمام بحرفتهم ، ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتجميل ، وعبروا عن ذلك تعبيرات مختلفة ، يقول ذو الرمة :

وشعر قد أرقّت له طريف أجنبه المساند والخال
ويقول عدّي بن الرّفاع :

وقصيدة قد بتّ أجمع بينها حتى أقوم مِيلها وسِنادها
نظر المثقّف في كعوب قناته حتّى يقيم ثقافه مَنادها^(٣)

وفي العصر العباسيّ انفتح العرب على ثقافة اليونان والفرس ، وانكب عليها الشعراء يعبّون منها عباً شديداً ، فظهر مذهب التصنيع أو البديع عند مسلم بن الوليد ، حتى كان أبو تمام ، فبالغ فيه مبالغة شديدة أدت إلى إفساد المعاني ، وتعمية المضامين في كثير من شعره .

ولم يقف أبو تمام بفنّه عند هذه الألوان القديمة من التصنيع التي يبتهج بها الحسّ ، بل نراه ينفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل ، وهي « ألوان قائمة » كانت تتسرب إليه من الفلسفات والثقافات العميقة ، فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة

(١) الفس ومدايه في الشعر العربي : ٢٢ — ٢٣

(٢) السابق ٣٤٠

(٣) المرجع السابق : ٣٥ — ٣٦

والثقافة ، وأن يحوّلهما إلى فنّ وشعر ، فإذا نكل لون منها يعبر عن فكر عميق ، فالطباق والجناس والتصوير والمشاكلة ، كل ذلك يزدوج بالفلسفة واللوان الثقافية القائمة ، فيجلله الغموض في كثير من جوانبه^(١) .

وهذا هو الذى وقف عنده الجرجاني والآمدى ، وعانا به طائفة من شعر أبى تمام ، ولم يستطع واحد منهما أن يتقبل كل ما جاء به أبو تمام ، وإنما تقبلا بعضا ، ورفضا بعضا ، مما يستسيغه منطق كل منهما ، ويتذوقه إحساسه .

فما قبلاه من أبى تمام ، أو من مذهب التصنيع هو ما يوافق مذهبهما في الطبع والصنعة ، وما رفضاه ، هو ما يخالف مذهبهما ، ويغرق في التصنيع إغراقا شديدا . ينفرّ الطبع ، ويدعو إلى المذمة .

من هنا نرى الجرجاني يدعو إلى الوسطية ، من خلال تسمية كتابه « الوساطة » ومهما يكن من شيء فالجرجاني واضح المعام والمسمات في نظريته إلى الشعر ، وإن كنا لا نقرّه في كل ما ذهب إليه حيال مذهب التصنيع ، لأن هذا المذهب يعتمد اعتمادا كبيرا على العقل ، والتأمل الفلسفى ، ولقد أثار ضجة كبيرة بين العلماء والأدباء والنقاد ، لأن الخروج على المؤلف تردد في قبوله النفس ، ولا تأنس إليه الطباع والميول والاتجاهات إلا بعد أخذ وردّ .

ولعلّ هذا ما جعل صاحب الوساطة يترث في حكمه على أبى تمام ، ويسمو بأفكاره وتأملاته حيناً ، ويقف عند شكل الفن المحكم حقيقة ، وشكل الفن المحكم من ظاهر العبارة .

« وإحكام الصنعة ظاهريا لا يعنى جودة الفن ، وهذه الصنعة حين يتمسك بها تتحول دائما إلى قشور سطحية ، وفرق بين قشرة الفن السطحية ، وشكله الحقيقى الذى هو جوهره في واقع الحال ، ويقف المتعقون بقشرة الفن السطحية — كما يراهم الجرجاني — عند حدود الوزن والإعراب ، وأنوان البديع ، والأصباغ الخارجية ، وهم يغفلون في هذا عن الشكل الحقيقى للفن الذى هو التركيب النامى ، والبناء المتطور ، والتأليف المتوازن ، وذلك هو الشكى الذى يصعب فيه التفرقة بين القشور واللباب ، لأنه كلة لباب ، ويصعب فيه أيضا التفرقة بين الوعاء والمحتوى ، لأن الوعاء — عندئذ — يكون وعاء خاصا لمحتوى خاص ، ولا يتصور أحدهما بعيدا عن الآخر ، أو قل : إنهما في نهاية المطاف شيء واحد^(٢) »

(٢) صوص من النقد العربى للدكتور محمود الربيعى : ٤١

(١) السابق : ٢٣٩

لم يخرج الجرجاني — إذن — عن طبيعة مذهبه في النظر إلى الشعر من قاعدة الطبع والرواية والذكاء والدربة ، وهي تلك القاعدة التي كوّن لها لنفسه من خلال استقصائه لنظرية عمود الشعر ، فلم يتح لنفسه أن تتعمق المذهب العقلاني الذي دعا إليه وسلكه أبو تمام ، مع ما يشتمل عليه من خصائص بالغة الخطر ، أهمها محور الفكر الذي يدور حوله الشعر .

الفصل الرابع

مبادئ عمود الشعر بين الجرجاني والمرزوقي

— ١٢ —

يقول الجرجاني : [وكانت العرب إنما تُفاضِلُ بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلمُ السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبهه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفيل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض .

وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها ، أو يتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتمييزها عن أخواتها في الرشاقة واللفظ ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط^(١)]

من خلال هذا النص نجد صاحب الوساطة يضع يده على الصفات التي يتحقق في وجودها نموذج الشعر ، وهي مستقاة من عيون الشعر العربي ، مما أجمع على تفضيله الأدباء والنقاد وعلماء اللغة ، وتتضاءل صفات الجودة والحسن بمقدار تضائل هذه الخصائص في دواوين الشعراء .

والبحترى هو المثل الرائع لعمود الشعر ، لأنه كان يرسل نفسه على سجيتها ، ولم يكن يتكلف البديع أو الاستعارة تكلفاً شديداً يستنكره الطبع ، وترفضه السليقة ، وبعبارة أخرى كان البحتري يستجيب استجابة تلقائية إلى حاجات عواطفه في التعبير ، وجيشان نفسه أمام المواقف والتجارب الذاتية ، ولغة العاطفة لغة سلسلة واضحة مؤثرة ، سرعان ما تنتقل إلى نفوس المتلقين ، فتحدث فيها الأثر تلو الأثر ، لاشتراك الناس في عواطفهم ومشاعرهم وتجاربهم وإحساساتهم بمواقف الحياة وخبراتها .

وليس معنى ذلك أن البحتري كان بمنأى عن الصنعة الشعرية ، فقد سبق القول بأن الصنعة قديمة في الشعر الجاهلي ، وضررنا أمثلة متعددة على وجودها في شعر المثقفين والمجودين ، وإنما كان البحتري يصنع في شعره من خلال الطبع ، أي أن

(١) الوساطة : ٣٣ — ٣٤

الصنعة تجيء في شعر البحترى رائقة شائقة تتفق وسماحة الطبع ، وتتدفق مع وحى السليقة ، بحيث لا يبدو فيها خروج ولا استغراب .

« وعلى الرغم من لقائه بأبى تمام ، وروايته لشعره نجده يقف في الصف المقابل له في صناعة الشعر وفهمه ، فقد كان يقف في صف الصانعين في القرن الثاني من أمثال بشار وأبى نواس ، بينما كان أبو تمام يقف في المصنّعين من أمثال مسلم بن الوليد ، وكأنّ البحترى لم يستطع أن ينهض بما أدّاه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرف ، ولعلّ ذلك يرجع — في بعض أسبابه — إلى أنه نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بُحتر الطائية ، فلم يتثقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرتة ، وظل ذوقه في جملة لا يابه للتنميق المسرف كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة ، وعبر الآمدى في كتابه الموازنة : بأنه أعرأى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف .

وقال : إنه نشأ في البادية ، فهو ليس مثل أبى تمام الذى نشأ في دمشق ، وعاش في المدن ، وهى مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر حضري لا عهد له بالبادية ، وقد مثل كل منهما طريقة في صناعة الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضرى مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم بن الوليد ، ويعقده تعقيدا شديدا ، أما البحترى فشاعر بدوى ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقى العقلى الذى صاّدف العقل الحضريّ ، وصناعة الشعر الحضريّة^(١) »

هذه الصفات التى يتحقق في وجودها وجود النموذج الشعرى من منظور الجرجاني هى :

١ — شرف المعنى وصحته^(٢) .

٢ — جزالة اللفظ واستقامته .

٣ — الإصابة في الوصف .

٤ — المقاربة في التشبيه .

(١) الفن ومداخيه في الشعر النعري : دكتور شوقي ضيف : ١٩١

(٢) انظر كتابى « النقد والباق » احره الحاص تذهب الجرجاني نقدى .

٥ — الغزارة في البديهة .

٦ — كثرة الأمثال والأبيات الشاردة .

أما الصفة السابعة فهي صفة سلبية يقول فيها : ولم تكن العرب تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض . ويذهب أستاذها الدكتور أحمد بدوي إلى أن المثل الأعلى للشعر يتحقق عند الجرجاني بشروط تكون في اللفظ والأسلوب ، وصفات يتسم بها المعنى .

أما تلك التي تكون في المعنى فآلاً يكون مبتذلاً ، وأن يكون صحيحاً شريفاً ، مصيباً في الوصف ، مقارياً في التشبيه ، إنسانياً يجري على الألسن مثلاً وحكمة . ويأخذ على صاحب الوساطة بأنه لم يفسّر ماذا يريد بالابتذال ، ولا ما يقصده بالشرف ، ويذهب إلى أنه ربما أراد منهما البعد عن المعاني الدارجة الشائعة بين الناس ، ويؤكد استنباطه ذلك بمثال من شعر البحرى ذكره الجرجاني في وساطته : وهو

أجذك ما ينفك يسرى لزينبا خيال إذا آب الظلام تأوياً

وما زارنى إلا وهت صباة إليه ، وإلا قلت : أهلاً ومرحباً

أضرّت بضوء البدر والبدر طالع وقامت مقام البدر لما تغيبا

ويعلق على هذا النص بأن معانيه ليست مما تلوكه ألسن العوام ، حتى إن الشاعر عندما أراد أن يعقد صلة بين حبيبته وبين البدر لم يلجأ إلى التشبيه المألوف ، ولكنه أحسّ بحبيبته أجمل من البدر ، فإذا نظر إليها والبدر يتلألأ في كبد السماء يرى وجهها أبهى منه طلعة ، وأجمل ضياء ، فلا عجب أن أضاء له وجهها الظلمات بعد أن غرب بدر السماء .

يقول : ولا ينخص على هذا الاستنتاج إلا قول الشاعر لحبيبته : أهلاً ومرحباً ، فهو من الأمور الدارجة التي لا ارتفاع منها عن السوق والدھماء .

ويكون المعنى مبتذلاً كذلك إذا تداوله الشعراء ، وأكثروا من ذكره ، كما يرى ذلك في عيون الجاذر ، وعيون الغزلان^(١) .

(١) القاضي الجرجاني : دكتور حمد بدوي ، دار المعارف تمصر ١٩٦٤ م : ٥٣ وما بعدها

ولست أرى أن المعنى المبطل هو ما تلوكه ألسن العوام ، أو هو ما تداوله الشعراء ، وأكثروا من ذكره ، كعيون الجآذر ، والغزلان ، فكثير من المعاني تتردد على ألسنة العامة والخاصة ، ولم يغض من قيمتها ترددها على تلك الألسنة قديما وحديثا ، مثل معاني الحب والكراهية والمروءة والسماحة والفضل والكرم والعطاء والتودد وما إلى ذلك ، ولا تزال لعيون الجآذر والغزلان روعة رائعة في تشبيه عيون النساء الجميلات بهن ، وماذا من الابتذال في قول الشاعر لحبيته أو لطيفها : أهلا ومرحبا ؟ وهما كلمتان شائعتان في الترحيب والائتناس بمقدم زائر محبوب لا نزال نرى لهما أثرا وسحرا في التواد والتلاقي وتآلف القلوب ، وحسن الصلة بين الناس .

ولعل الجرجاني يقصد بشرف المعنى وصحته المعنى الدقيق الذي يضيف إلى المتلقين فائدة يهتزون لها ، ويستجيبيون إليها ، ولو كان هذا المعنى من المعاني الشائعة على الألسنة والأقلام ، والمعنى لا يكون كذلك إلا إذا تم إخراجها في صياغة طريفة تأخذ بمجامع القلوب ، وتستقر في الأفئدة .

ولنتقل الآن إلى مبادئ عمود الشعر عند المرزوقي ، لنقارن بينها وبين مذهب إليه صاحب الوساطة من قبل :

— ١٣ —

جاء في مقدمة شرح الاختيار المنسوب إلى أبي تمام الطائي المعروف بكتاب الحماسة للششيخ الإمام أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الإصفهاني المتوفى سنة ٤٢١ هـ ما يلي :

[.....] فإن كان الأمر على هذا ، فالواجب أن يُبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، لتمييز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام القريض من الحديث ، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيفوه ، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتني السمج على الأتني الصعب ، فنقول وبالله التوفيق :

إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف .

ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتحامها على تحيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار

منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما .

» فهذه سبعة أبواب ، هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار . [

١ — [فعيارُ المعنى أن يُعَرَضَ على العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جَنَّبنا القبول والاصطفاء ، مستأنسا بقرائنه ، خرج وافيا ، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووخشته .]

٢ — [وعيارُ اللفظ الطبعُ والروايةُ والاستعمالُ ، فما سَلِمَ مما يهيجُه عند العرض عليها فهو المختارُ المستقيمُ ، وهذا في مفرداته وجملته إِمْرَاعِي ، لأنَّ اللفظةَ تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامَّها مالا يوافقها عادت الجملة هجيناً .]

٣ — [وعيارُ الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز ، فما وجداه صادقا في العلوق ، مُمَازجا في اللُصُوق ، يتعسَّرُ الخروجُ عنه ، والتبرُّؤ منه ، فذاك سيماءُ الإصابة فيه ، ويُروى عن عمرَ رضي الله عنه أنه قال في زهير : « كان لا يمدحُ الرجلُ إلا بما يكون للرجال » فتأمل هذا الكلامَ فإن تفسيره ما ذكرناه .]

٤ — [وعيارُ المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير ، فأصدقُه مالا ينتقضُ عند العكس ، وأحسنُه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ، ليبينَ وَجْهَ التشبيه بلا كلفة ، إلا أن يكونَ المطلوبُ من التشبيه أشهرَ صفاتِ المشبه به ، وأملكها له ، لأنَّه حينئذ يدلُّ على نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس .]

وقد قيل : « أقسامُ الشعر ثلاثة : مثلُّ سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريية » [

٥ — [وعيارُ التحام أجزاء النظم والتشابه على تحيُّر من لذيذ الوزن ، الطبعُ واللسان ، فما لم يتعرَّ الطبعُ بِأَبْنِيَّتِهِ وعُقُودِهِ ، ولم يتحبَّسَ اللسان في فصوله ووصله ، بل استمرَّ فيه ، واستسهلاه ، بلا ملالٍ ولا كلالٍ ، فذاك يوشكُ أن يكونَ القصيدة منه كالبيت ، والبيتُ كالكلمة ، تسالماً لأجزائه وتقارناً ، وألا يكونَ كما قيل فيه :

وشِعْرٌ كبعر الكبش فرق بينه لسانُ دعوى في القريض دخيل
وكما قال خلف :

وبعض قريض الشعر أولادُ غلة يكُدُّ لسانُ الناطق المتحفِّظ

وكما قال رؤية لابنه عقيبته ، وقد عرض عليه شيئا مما قاله : فقال :
قد قلت لو كان له قران

وإنما قلنا : « على تخير من لذيذ الوزن » لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ،
ولذلك قال حسان :

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار [

٦ — [وعيار الاستعارة الذهن والفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه في
الأصل ، حتى يتناسب المشبه والمشبه به ، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار ، لأنه
المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له .]

٧ — [وعيار مشاكله اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، طول الدرية ،
ودوام المدارس ، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض ، لاجفاء في خلالها ولا
تبو ، ولا زيادة فيها ولا قصور ، وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني ، قد جعل
الأخص للأخص ، والأخص للأخص ، فهو البريء من العيب .

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعد به المنتظر ، يتشوقها المعنى . بحقه ،
واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة في مقرها ، مجتلبة لمستغني عنها .

فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحققها ، وبنى شعره عليها ،
فهو عندهم المفلح المعظم ، والحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها
يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ، ومتبع نهجه حتى
الآن .

واعلم أن هذه الخصال وسائط وأطراف ، فيها ظهر صدق الوصف ، وغلو
الغالي ، واقتصاد المقتصد ، وقد اقتفرتها اختيار الناقلين ، فمنهم من قال :
« أحسن الشعر أصدقه » قال : لأن تجويد قائله فيه مع كونه في اسار الصدق يدل
على الاقتدار والحدق ، ومنهم من اختار الغلو حتى قيل : « أحسن الشعر أكذبه »

لأن قائله إذا أسقط عن نفسه ثقاب الوصف والموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى
الرتبة ، وظهر قوته في الصياغة ، وتمهده في الصناعة ، واتسعت إلى أعلى الرتبة ،
وظهر قوته في الصياغة ، وتمهده في الصناعة ، واتسعت بخارجه وموالبه .

فتصرف في الوصف كيف شاء ، لأن العمل عنده على المبالغة والتثليل ، لا
المصادفة والتحقيق ، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له ، وقال بعضهم :

« أحسن الشعر أقصده » لأن على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعرا فقط .

فما استوفى أقسام البراعة والتجويد أو جُلِّها ، من غير غلو في القول ، ولا إحالة في المعنى ، ولم يُخرج الموصوف إلى أن لا يُؤمنَ لشيء من أوصافه ، لظهور السرف في آياته ، وشمول التزييد لأقواله ، كان بالإيثار والانتخاب أولى . [

ويتبع هذا الاختلاف ميل بعضهم إلى المطبوع ، وبعضهم إلى المصنوع والفرق بينهما أن الدواعي إذا قامت في النفوس ، وحركت القرائح ، أعملت القلوب ، وإذا جاشت العقول بمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها ، نبعت المعاني ، ودرت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر إلى جليات الألفاظ .

فمتى رُفضَ التكلف والتعمّل ، وتخلّى الطبع المهذب بالرواية ، المدرب في الدراسة ، لاختياره ، فاسترسل غير محمول عليه ، ولا ممنوع مما يميل إليه ، أدى من لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر ، وغفوا بلا جهد ، وذلك هو الذي يُسمى « المطبوع »

ومتى جعلَ زمام الاختيار بيد التعمّل والتكلف ، عاد الطبع مُستخدما مُتملكا ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردده في قبول ما يؤديه إليها ، مطالبة له بالإغراب في الصنعة ، وتجاوز المألوف إلى البدعة ، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته وذلك هو « المصنوع »

وقد كان يتفق في آيات قصائدهم — من غير قصد منهم إليه — اليسير النزر ، فلما انتهى قرض الشعر إلى المحدثين ، ورأوا استغراب الناس للبديع على افتنائهم فيه ، أولعوا بتورده إظهارا للاقتدار ، وذهابا إلى الإغراب ، فمن مُفريط ومُقْتَصِد ، ومحمود فيما يأتيه ومذموم ، وذلك على حسب نهوض الطبع بما يحتمل ، ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلف ، فمن مال إلى الأول فلا تته أشبه بطرائق الإغراب ، لسلامته في السبك ، واستوائه عند الفحص .

ومن مال إلى الثاني فلدلّالته على كمال البراعة ، والالتداذ^(١) بالغرابة . [

١ — أول ما نلاحظه من خلال النصوص التي سقناها لكل من الجرجاني والمرزوقي في مبادئ عمود الشعر أنهما يشتركان في .

(١) إرجع إلى شرح ديوان الحماسة للمرزوقي : تحقيق احمد أمين وعبد السلام هارون : ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م الصفحات : ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ :

(أ) شرف المعنى وصحته

(ب) جزالة اللفظ واستقامته

(ج) الإصابة في الوصف

ومن اجتماع هذه الثلاثة عند المرزوقي كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات بينما أفردھا الجرجاني مبدءاً مستقلاً .

(د) المقاربة في التشبيه

وينفرد الجرجاني بمبدءاً : الغزارة في البديهة .

وينفرد المرزوقي : بـ

(أ) التحام أجزاء النظم ، والشامها على تخيير من لذيد الوزن .

(ب) مناسبة المستعار منه للمستعار له .

(ج) مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما

بينما ذهب الجرجاني إلى أن العرب لم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض .

ولكنه في سطور وسطاته يصف الاستعارة باللفظ ، وبأنها تكسو الكلام بهجة^(١) ، وفي تعليقه على غزل أبي تمام في قوله :

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس

يقول فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهي معدودة في المختار من غزله ، وحقق لها ، فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع^(٢) .

ويذكر نماذج للاستعارة الحسنة كقول زهير :

وعرّى أفراس الصبّا ورواحله

(١) الوساطة ٠ ص ٣٢

(٢) السابق ٣٣

وقول لبید : إذْ أصحَّتْ بيد الشمال زمامُها

وقول ابن الطَّشْرِيَّة :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
وقول الحارث بن حلزة :

حتى إذا التفع الظباء بأطراف الظلال وَقَلْنَ في الكُنُسِ
وغير ذلك كثير^(١) :

ويذكر التجنيس ، ويذهب إلى أنَّ منه المطلق ، وهو أشهر أوصافه كقول
النابغة :

وأقطع الحرق بالخرقاء قد جَعَلْتُ بعد الكلام تشكى الأئين والسأما
ومنه المستوفى كقول أوى تمام :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله
ومنه التجنيس الناقص : كقول الأخنس بن شهاب :

وحامى لواء قد قتلنا وحامل لواء منعا والسيوف شوارغ
ومنه التجنيس المضاف : كقول البحتري :

أيا قمر التمام أعنت ظلما على تطاول الليل التمام^(٢)

وفى كل ما سبق من أمثلة الاستعارة والتجنيس لا نجد للجرجاني تعليقا يوضح
سبب الحسن ، وعلة الجودة ، اللهم إلا الكلمات التى يوجد التجنيس بأنواعه بينها .

أما المطابقة ، فإنه يقول فى تقديمه لذكرها : « وأما المطابقة فلها شعب خفية ،
وفىها مكانن تغمض ، وربما التبتت بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب ، والذهن
اللطيف ، ولأستقصائها موضع هو أملك به ، ولم نفتح هذا الكلام وقصدنا ما جرى
بنا القول إليه ، ولكن الحديث شجون ، وربما احتاج الشئ إلى غيره فذكر لأجله ،
وربما اتصل بما هو أجنبى منه ، فاستصحبه »

(١) السابق ٣٤ — ٣٥

(٢) السابق ٤٢ — ٤٤

ويمثل لأشهر أقسام المطابقة بما جرى مجرى قول دِجبل :

لا تعجبي ياسلّم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكي

ويمثل بعد ذلك للتصنيف ، والتقسيم ، والاستهلال والتخلص والخاتمة ، ولا يزيد على المثال شيئا يذكر^(١) .

وقد يحسّ القارئ بأن هناك ما يشعر التناقض بين ما ذكره الجرجاني في مبادئ عمود الشعر ، وبين ما أفاض فيه من أمثلة .

والحقيقة أنه لا تناقض ، لأنه أراد أن العرب لم تكن تعباّ ببعض هذه الألوان من البديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ، على عاداتها في مذهب الطبع والصنعة التي لا تصل بشعرائها إلى الشطط في التصنيع ، فإن كان البديع والاستعارة من وحى الطبع والسليقة زاد الشعر بهاء ، وكساه منقبة .

ماذا يقصد بشرف المعنى وصحته ؟

لا نكاد نجد في كتاب الوساطة — على الرغم من قيمته العلمية الرائعة — مقصودا محددا واضحا لشرف المعنى وصحته ، وبإحدى ذى بدء نفهم أن شرف المعنى غير صحته ، لما يتطلبه حرف العطف وهو الواو من المغايرة بين المعطوف والمعطوف عليه .

وصحة المعنى يقابلها خطؤه ، وقد ذكر الجرجاني أمثلة كثيرة لأغاليط الشعراء في المعاني ، كما ذكر معاني فاسدة في شعر المتنبي :

فمن أغاليط الشعراء في المعاني قول امرئ القيس :

وأركب في الرّوع خَيْفَانَةً كسا وجهها شعّر مُنتشر

وهذا عيب في الخيل ، والخيفان من الخراد المهازيل ، وفرس خيفانة : تشبه الجراد في خفتها ، قال الأصمعي : وإذا غطت الناصية الوجه لم يكن الفرس كريما .

وقول زهير :

يُخْرِجَن من شَرَبَاتٍ مأوها طَحِلٌ على الجذوع يَحْفَنُ الغمّ والغرقا^(٢)

(١) السابق : ٤٤ وما بعدها

(٢) البيت في وصف الصفادع ، والشرابات جمع شرية وهي حوص صغير يتخذ حول أصل النحلة فيرومها ، والطحل . الكدد ، ويؤيد الجذوع جذوع السحل وذكر المرباني (العمر) مكان الغم ، وعلل بأن الصفادع لا تخرج من الماء خوفا من الغرق ، وإنما تطلب المنضوط ، لتبيض ، وتفرخ هناك : ص ٤٧ — ٤٨

والضفادع لا تخاف شيئا من ذلك .

وقول امرئ القيس :

إذا ما الثريا في السماء تعرّضتْ تعرّضَ أثناء الوشاح الفصل
والثريا لا تتعرّضُ ، وإنما تتعرّضُ الجوزاء .

يقول الجرجاني : وأشباه ذلك مما يكثر تعقبه ، ولم نذكر إلا اليسير منه فيما نريده ، ونفع هذا الحكم عام ، وجدواه شامل ، وأن المتقدم يضرب فيه بسهم المتأخر ، والجاهلي يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي ، وأنه قول لا حظ له في العصبية ، ولا نسب بينه وبين التحامل .

وليس يجب إذا رأيته أمدح مُحدثًا ، أو أذكر محاسن حضريّ أن تظنّ في الانحراف عن متقدّم ، أو تنسبني إلى الغضب من بدويّ ، بل يجب أن تنظر مغزى فيه ، وأن تكشف عن مقصدي منه ، ثم تحكم عليّ حكم المنصف المثبّت ، وتقضى قضاء المقسط المتوقف^(١) .

فالخطأ المعنوي هنا هو الخروج على طريقة العرب في الاستخدام ، وليس لتقديم ولا محدث أن يخرج على تلك الطريقة .

وهناك معان رديئة في شعر أبي نواس ، كقوله في مدح الأمين :

فعصا نداهُ براحتي أعلو بها الإفلاسَ قرعا
وعلى سورٍ مانعٍ من جوده إن نحت كسعا
فلو أنّ دهرًا رابني لصفعته بالكف صفا

وقوله :

مالرجل المال أضحت تشتكي منك الكلالا
ما لأموالك من جا ء احتى منها وكالا^(٢)

ومعان تدلّ على فساد عقيدته : كقوله :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تُخلق

(١) الوساطة : ١٠ وما بعدها

(٢) السابق : ٥٨

وقوله :

حتى الذى فى الرحم لم يك نُظْفَةً
وقوله يصف البارى جلّ أن يوصف :

إنّ الذى لا يخيبُ سائلُهُ
وقوله :

كانت ذخيرة صانع متنوّق
...:.. أى متأنق
وهو يعنيه عز وجل^(١) .

ويذكر من ردىء شعر ألى تمام : قوله :

أترك حاجتى غرض التوانى وأنت الدلّو فيها والرشاء
وقوله :

صاحى المحبّا للهجير وللقنا تحت العجاج تخاله محراثا
وقوله :

تُفْئى الحربُ منه حين تُغلى .
فهو يجعل الممدوح تارة دلوا ، وتارة محراثا ، ومرة رشاء ، مرة شيطانا رجيم
يقول صاحب الوساطة :

وما تكاد قصيدة من شعره تسلم من أبيات صّعيقة ، وأخرى غثّة ، لا سيما إذا
طلب البديع ، وتتبع العويس : فجاء بمثل قوله :

لن يأكلوا هم ولا عشيرتهم ما كنزوه من صامت الحسب
وقد أولع بذكر الأحدع ، فردده فى عدة أبيات ، لم يوفق إلّا فى واحد منها .
قال :

سأشكر فُرْجَةَ اللَّبِّ الرّخىّ ولينَ أخادع الزمن الأبيّ

(١) انساب : ٦٢

وقال :

يادهر قَوْمٌ من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

وقال :

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربة غادرته عودًا ركبوا^(١)

وقال :

ورحب، صدر لوان الأرض واسعة كوسعه لم يضق عن أهله بلد
ويعلق على هذا المعنى بأنه فاسد ، لأنه جعل البلاد إنما تضيق بأهلها لضيق
الأرض ، وأنها لو اتسعت اتساع صدره لم تضيق البلاد ، ونحن نعلم أن البلاد لم تخطط
في الأصل على قدر سعة الأرض وضيقها ، وأن الأرض تتسع لبلاد كثيرة ، ولا تساع
ما فيها من المدن أيضا ، وهي على حالها ، وإنما تؤسس ، وتبتدىء على قدر الحاجة
إليها ، فإذا استمر بها الزمان ، وكثرت العمارة ، وظهر فيها ما يستدعى الناس إليها
ضاق ، فإن جاورتها فسح وعراض وسعت ، وإلا احتمل لها بعض الضيق ، فلو
اتسعت الأرض حتى امتدت إلى غير نهاية ، وأمكن ذلك لم تزد البلاد التي تنشأ فيها
على مقاديرها^(٢) .

ويقول عن المتنبي : كيف يعد في الفحول المفلقين من يقول :

جمدت نفوسهم فلما جئتها أجريتها وسقيتها الفولاذ
فعدا أسيرا قد بللت ثيابه بدم وبلى ببوله الأفخاذ
أعجلت أنفسهم بضرب رقابهم عن قولهم لا فارس إلاذا
طلب الإمارة في الثغور وقد نشأ ما بين كرخايا إلى كلواذا
فكأنه حسب الأستة حلوة أوطنها البرنى والآزاد^(٣)

وهكذا يدور خطأ المعاني من منظور الجرجاني بين (الخطأ ، والفساد ، والرداءة
وفساد العقيدة) فإذا أسقطنا فساد العقيدة منها تبعاً لمذهبه في أن سوء الاعتقاد ليس

(١) السابق ٦٧ وما بعدها : الفرجة هي السعة ، واللب : المنحر

(٢) السابق ٧٧

(٣) السابق : ٩٢ : في الديوان : أعجلت السهم جمع لسان ، وكرخايا وكلواذا : قرينان من أعمال بغداد ،
والبرنى والآزاد : نوعان من أحود التمر :

سبباً لتأخر الشاعر ، وأسقطنا معها « الرداءة » لعموميتها وعدم تحديد المراد منها بقى الأمر ما بين « الخطأ والفساد »

فقصده الجرجاني من صحة المعنى إذن : ألا يكون خطأ ، ولا فاسداً ومن جهة أخرى نراه يعلق على أبيات البحترى التى يصف فيها قتل الفتح بن خاقان أسداً عرض له ، ومنها :

فلم أرَ ضرغامين أصدق منكما عراكا إذا الهَيَّابَةُ النَّكْسُ كَذَّبَا
هَزَبَرٌ مَشَى يَبْغَى هَزِيرَا وَأَغْلَبُ مِنْ الْقَوْمِ يَغْشَى بِاسِلُ الْوَجْهِ أَغْلَبَا
بقوله : « فاستوفى المعنى ، وأجاد فى الصفة ، ووصل إلى المراد^(١) »

ويقول فى مقام آخر : « وهذه أفراد أبيات ، منها أمثال سائرة ، ومنها معان مستوفاة ، لم تجد فى أخواتها ، وجارات جنبها ما يصلح لمصاحبتها ، ولعل أكثرها ، أو معظم ما أثبت منها ، وكثيراً مما ذكر فى درج ما تقدمها من اللّمع المختارة ، مختارة المعانى ، مفترعة المذاهب .

وليس لك أن تلزمنى تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه ، كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ، ولم يحترز من جنائية التهجم فقال : معنى فرد ، ويت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا ، وانفرد فلان بكذا ، لأنى لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر ، بل لم أزعم أنى نصفته سماعاً وقراءة ، فدع الحفظ والرواية .

ولعل المعنى الذى أسمه بهذه السّمة ، والبيت الذى أضيفه إلى هذه الجملة فى صدر ديوان لم اتصفحه ، أو تصفحته ، ولم أعثر بذلك السطر منه ، أو عسانى أن أكون رويته ثم نسيته ، أو حفظته ، لكنى أغفلت وجه الأخذ منه ، وطريقة الاحتذاء به^(٢) »

وانظر إلى الجرجاني أمام بيت أبى الطيّب :

ولو يَمْنَتُهُمْ فى الحشر تَحْدُو لأَعْطُوكَ الذى صَلُّوا وصاموا
يقول : « وهذا معنى مליح ، ولفظ ابن النطّاح أحسن » وذلك فى قوله :

(١) الوساطة . ١٣٢

(٢) الوساطة : ١٥٩ — ١٦٠

ولو لم يَجْر في العُمَر قسَمٌ مالمالكِ وُجَّاز له الإعطاءُ من حسناته
لجاد بها من غير شَرِك برِّه وأشركنا في صومه وصلاته

ولابن النطّاح زيادة قوله : « من غير شَرِك برِّه » وفيه نفى التهمة في الاستهانة
بالأعمال الصالحة ، ولأبي الطيّب فضيلة ذكر الحشر ، لأنه خصّ الوقت الذي يظهر
فيه الافتقار إلى الحسنات ، والضنّ بها ، وأصله لأبي العتاهية ، قال :

فمن لي بهذا ؟ ليت أني أصبته فقاسمته مالى من الحسنات^(١)

فهل المعنى الشريف في نظر الجرجاني هو المعنى المستوفى ، الذي يجاد في
صفته ، ويوصل به إلى المراد ؟ أو هو المعنى الفرد ، والبيت البديع الذي لم يوصل
إلى مثله ؟ أو هو المعنى المليح ؟

كل هذه الأوصاف عامة لا نصل من ورائها إلى مفهوم محدّد يشبع نهم
الباحث ، ويريح فيه حاسة التفكير .

أما المرزوق فقد ذهب في عيار المعنى بأنه يعرض على العقل الصحيح ، والفهم
الثاقب ، فإذا انعطف عليه جانباً القبول والاصطفاء ، مستأنسا بقرائنه ، خرج
وافياً ، وإلا انتقص بمقدار شؤبه ووحشته .

وهذا كلام جدير بالنظر والاعتبار ، وهو خير من تلك المترادفات والأوصاف
المتعددة التي لا تخرج من ورائها بطائل محدّد .

المسألة إذن يحسمها العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، فإذا قبلها واصطفأها ،
وانجذب نحوها ، وهى في سياقها كانت وافية ،

والمعنى إذن ينظر إليه العقل والفهم في السياق ، والسياق هو المدخل الذي
يدخل منه العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، ليصل إلى حقيقة هذا المعنى ، وإلى
كنهه ، والعقول والأفهام تختلف حول المعنى الواحد ، أو بعبارة أخرى تتناول المعنى
الواحد من زوايا كثيرة ، كلها رائحة في الذوق ، مقبول في الضمير ، وليس هناك رأى
واحد في معنى أدنى ، يلتزم به المتلقون والدارسون والاحتكام إلى العقل الصحيح
والفهم الثاقب سبق به ابن طباطبا العلوى في قوله : « وعيار التتبع أن يورد على
الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفأه فهو واف ، وما معّه ونفاه فهو نافض .

(١) السابق ٢٢٤

والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ، ونفيه للقبیح منه ، واهتزازه لما يقبله ، وتكرّره لما ينفیه أن كلّ حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتّصل بها مما طبعت له ، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها^(١) »

واهتزاز الفكر الناقد للشعر الحسن ، وتكرّره لما ينفیه هي نفس فكرة القبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة عند الجرجاني ، وهي في الوقت نفسه ما في الشعر من روح الشعر عند الآمدي .

والفهم الناقد عند ابن طباطبا يقبل الكلام إذا كان منظوما متناسقا رائقا مستقيما ، خاليا من الخطأ واللحن ، سالما من جور التركيب والبطلان في المعنى ، وهذه صفات ترجع إلى النظم والصياغة ، وفي تحقيقها يستريح الفهم ويأنس ، وفي عدم تحقيقها يستوحش ، ويصدأ ، ويتأذى ، كتأذى سائر الحواس بما يخالفها .

والكلام يجيء حسنا مقبولا إذا كان معتدلا ، أي منسجما متسقا ، ويجيء قبيحا منفيا إذا كان مضطربا تمزقت فيه أوصال النظم .

ويرجع ذلك كله إلى النفس ، فما وافقها اهتزت له ، واستراحت إليه ، وما خالفها قلقت له ، واستوحشت منه^(٢) .

ويجيء قدامة بن جعفر ليوسّع من دائرة المعاني ، ويتعد بها عن تلك الأوصاف العامة التي لا تعرف التمييز أو التحديد ، فليست هناك معان يقال لها : معان شعرية ، ومعان يقال لها : غير شعرية ، وما دامت عاطفة الشاعر تستجيب للمعنى ولو كان بسيطا ساذجا ، فللخيال أن يصوّر ذلك المعنى تصويرا شعريا ، ومعنى ذلك أنه ليس هناك فصل صارم بين التجارب الشعرية ، ما بين تجارب كبيرة وعميقة ، وتجارب صغيرة أو سطحية ، والمعاني للشعر عند قدامة بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، كالخشب للتجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعّة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح والهجاء ، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من

(١) عيار الشعر : دراسة وتحقيق دكتور محمد رغلول سلام : منشأة المعارف بالاسكندرية ص ٢٧

(٢) النقد والناقد : منشأة المعارف بالاسكندرية : ص ١٠٦

التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة^(١) .

جزالة اللفظ واستقامته :

يذهب صاحب الوساطة إلى أن العرب ومن تبعها من السلف كانت تجري على عادة في تفخيم اللفظ ، وجمال المنطق ، لم تألف غيره ، وكان الشعر أحد أقسام منطقتها ، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة ، وانضاف إليها العمل والصناعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا .

وكان القوم يختلفون في ذلك ، وتباين فيه أحوالهم ، فبرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوغلر منطوق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة .

وحين فشا التطرف والتأدب اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذى أسماء كثيرة ، فاخترتوا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات ، فاقتصروا على أسلسها وأشرفها ، كلفظ « الطويل » الذي اختاروه من بين ستين لفظة أكثرها بشع شنع^(٢) .

ويقول عن أبي تمام : إنه ربما افتتح الكلمة ، وهو يجري مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختار في مثل الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة ، فيتسئم أوعر طريق ، ويتعسف أخشن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ويمثل لذلك بقول الطائي :

لو حار مرتادُ المنية لم يجد	إلا الفراقَ على النفوس دليلا
قالوا الرحيل ، فما شككت بأنها	نَفْسِي من الدنيا تريد رحيلًا
الصبر أجملُ غير أن تلذذا	في الحبِّ أخرى أن يكون جميلا
أتظُنُّني أجد السبيل إلى العزّا	وجد الجِمام إذا إلى سبيلا

(١) النقد والناقد : ص ١٣٤

(٢) الوساطة : ١٧ — ١٨

ثم عدل عن النسب فقال :

لو جاز سلطان القُتُوع وحُكْمه في الخلق ما كان القليل قليلا
من كان مرعى عزمه وهمومه روض الأمانى لم يزل مهزولا
يقول الجرجاني : « فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسرواني ، والشوى
المنمنم ، حتى يقول :

لله درك أى معبر قفْرة لا يوحش ابن البيضة الاجفلا
أوما تراها لا تراها هزة تشأى العيون تعجرفا وذملا
فغض عليك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة ، وهذه الطريقة أحد ما نُعى على
أبى الطيب^(١) .

وصاحب الوساطة لا يريد باللفظ السطح السهل الضعيف الركيك ، ولا
باللطيف الرشيق الخنث المؤنث ، بل يريد النخط الأوسط ، وهو ما ارتفع عن الساقط
السوقى ، والنخط عن البدوى الوحشى ، ويذكر نماذج لذلك شعر جرير وذى الرمة في
القدماء ، والبحتري في المتأخرين ، ونسب مسمى العرب ، ومتغزى أهل الحجاز ،
كعمر ، وكثير ، وجميل ، ونُصيب^(٢) .

وفى صدد الموازنة بين ابن الرومى والمتنبى يذهب إلى أنه لا يعثر في القصيدة التى
تناهز المائة ، أو تُرثى ، لابن الرومى ، إلا بالبيت الذى يروق ، أو البيتين ، ثم قد
تسلخ قصائد منه ، وهى واقفة تحت ظلها ، جارية على رسلها ، لا يحصل منها
السامع ، إلا على عدد القوافى ، وانتظار الفراغ .

بينما لا توجد قصيدة لأبى الطيب تخلو من أبيات تختار ، ومعان تستفاد ، وألفاظ
تروق وتعذب ، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء ، وتصرف لا يصدر إلا عن غزارة
واقترار^(٣) .

(١) الوساطة : ٢٢ — ٢٣ : خرج إلى صفة الناقة بعير دربعة إلى الخروج ، وابن البيضة هو الظلم ،
والإجفيل الكثير الإحفال ، والتعجرف : النشاط فى السير ، والذميل نوع منه ، وتشأى : تسق :

(٢) الوساطة : ٢٤ وما بعدها

(٣) السابق ٥٤

والمتنبى أكثر الشعراء استعمالاً لذا التى للإشارة ، وهى ضعيفة فى صناعة الشعر ،
دالة على التكلف ، وربما وافقت موضعاً يليق بها ، فاكسبت قبولاً ، فأما فى مثل
قوله :

لولم تكن من ذا الورى اللذمنك هو عَقِمَتْ بموليد نَسْلِها حواءُ
وقوله :

أفى كل يوم ذا الدُمستق مُقَدِّمُ قفاهُ على الإقدام للوجه لايمُ
وقوله :

أبا المسلك ذا الوجه الذى كنت تائقاً إليه ، وذا الوقت الذى كنت راجياً
فهو — كما تراه — سخافة وضعفا ، ولو تصفحت شعره لوجدت فيه أضعاف ما
ذكره من هذه الإشارة ، وأنت لا تجد منها فى عدّة دواوين جاهلية حرفاً ، والمحدثون
أكثر استعانة بها ، لكن فى الفرط والتدرة ، أو على سبيل الغلط والقلّة^(١) .
من خلال هذا العرض نجد الجرجاني يستخدم فى صفات اللفظ اتجاهين يكادان
أن يتقابلا على الوجه التالى :

— الفخامة — الجزالة — القوة — المتانة — الصلابة — العورة — الخشونة —
الركة — السهولة — اللين — الحسن فى السمع — اللطيف فى القلب — السلس .
ولعله يشير بألفاظ الاتجاه الأول إلى لغة البداوة ، وبألفاظ الاتجاه الثانى إلى لغة
الحضارة ، فى غالب الأمر .

ويميل إلى النمط الأوسط ، وهو ما ارتفع عن الساقط السوقى ، وانخط عن البدوى
الوحشى ، حتى تجىء ألفاظ البيت رائقة عذبة .

أما المرزوق فيذهب فى عيار اللفظ مذهبا موجزا يعود فيه إلى الطبع ، والرواية
والاستعمال ، فما سلم ممّا يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم ، وهذا فى
مفرداته وجملة مراعى ، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامها مالا يوافقها
عادت الجملة هجينا .

والمرزوق لم يتجاوز ما ذهب إليه الجرجاني مفصلاً مستنبطاً من شعر العرب
قدمائهم ومحدثهم ، من أهل البادية أو الحاضرة .

(١) الوساب . ٩٥ وما بعدها .

ولقد أرجع اللفظ ، كما أرجع المعنى إلى الطبع ، والرواية ، والاستعمال ، فاللفظ الذى يشيع استعماله ، دالاً على ثقافة واسعة ، مستمدة من رواية شعر العرب ، غير هجين فى الطبع ، ولا مرفوض من الذوق ، هو ما يختار فى عيار الشعر .

والمرزوق ينظر بهذا الاعتبار إلى اللفظ منفرداً ، وإليه فى سياق من الألفاظ التى تنسجم معه ، وتتوافق ، حتى يتم للجملـة استوائها فى الصياغة .

ولقد شغلت فكرة اللفظ والمعنى النقد العربى القديم فترة طويلة من الزمان ، قبل أن يفلسف عبد القاهر الجرجانى نظريته فى النظم ، فكان هناك من يعنى باللفظ ، ولو على حساب المعنى ، ومن يعنى بالمعنى ولو على حساب اللفظ ، ومن يعنى بالمرزج بينهما .

ويعتبر ابن رشيق القيروانى المتوفى سنة ٤٥٦ هـ من أبرز هؤلاء العلماء الذين عرضوا لتلك الفكرة عند سابقهم من أدباء العرب ونقادهم ، فقد عقد فى كتابه « العمدة » باباً فى اللفظ والمعنى ، ذهب فيه إلى الارتباط الوثيق بينهما .

فاللفظ حسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى ، واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر ، وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور ، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح .

وكذلك إن ضعف المعنى ، واختل بعضه ، كان للفظ من ذلك أوفر حظاً ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب .

فإن اختل المعنى كـلّه وفسد بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميـت لم ينقص من شخصه فى رأى العين ، إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لانا لا نجد روحاً فى غير جسم البتة^(١) .

من هنا تتبين العلاقة الوثيقة ، والارتباط الشديد بين المعنى واللفظ ، فى سلامة كل منهما سلامة الآخر ، وفى ضعف كل منهما ضعف الآخر ، وفى اختلاف المعنى وفساده يصبح اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، أو مجرد أصوات لا تحمل دلالة .

(١) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد : ط ٣ المكتبة التجارية الكبرى مصر . ج ١ : ١٢٤

إن النقد الحديث يؤكد قيمة هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى ، فاللغة لم تعد وسيلة للتعبير فقط ، بل هي خلق فني في ذاته ، وإلى مثل هذه الأفكار أثار أحد كبار الكتاب عندما سئل : أيهما أهم اللفظ أم المعنى ، فأجاب بسؤال آخر : أيهما أقطع من شغرتي المقص ؟

وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم ، فإن الإلمام بها إلمام إحساس ومعرفة — لا معرفة عقلية فحسب — هو سرّ الكتابة ، وهو هبة الأسلوب ، وذلك لأنّ للألفاظ أرواحا يجب أن تدرك ، فمعرفة اللغة من نحو وصرف وغيرها ليست كلّ المعرفة ، وإن تكن أساسا صلبا لا يمكن التغاضي عنه ، أو التسامح فيه ، وإنما يجب أن تتعدّى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية ، وهي وإن يكن مردّ معظمها إلى هبات النفس ، إلا أنه يمكن اكتساب الكثير منها بطول القراءة ، والإمعان فيما نقرأ^(١) .

وهكذا نرى أن النصّ الأدبي ليس مجرد مجموعة من الأفكار ، « فهذه الأفكار لها شكل خاص ، ونحن نعبر عن هذا الشكل حينما نقول : إنّ اللغة لها أهمية خاصة في النصّ الأدبي ، ولكنّ أهمية اللغة لا ترجع إلى كونها قالبا جميلا ، ذلك أنه من العسير الفصل بين الفكرة واللغة ، وليست اللغة في هذه الحالة مجرد رداء نلبسه لبعض الأفكار من أجل تحسينها ، إنما اللغة تأخذ شكلا حيّا بحيث نجد هناك ارتباطا متينا بين الأفكار من ناحية ، واللغة من ناحية أخرى^(٢) »

إن هذا الارتباط الذي وقف عنده ناقد عربى كابن رشيق بين اللفظ والمعنى يعطى تصوّرا واضحا لمدى أحقية الفكر العربى للدراسة والبحث ، كما يعطى تصوّرا آخر بأن هؤلاء القدامى من علماء العرب قد أضافوا إلى رصيد الإنسانية الفكرى والحضارى ما يشعر بتجانس الأفكار ، وتقارب الميول بين أبناء البشر جميعا .

ويعرض ابن رشيق بعد ذلك لآراء الناس ومذاهبهم حول هذين الصنوين : اللفظ والمعنى ، فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى ، فيجعله غاية ووكّده ، وهم فرق متعددة : فجماعة يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالتها على مذهب العرب من غير تصنّع ، كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبةً مضرية هتكنّا حجاب الشمس أو قَطَرَتْ دما
إذا ما أعزنا سيّدا من قبيلة ذَرَى منبر صليّ علينا وسلما

(١) في الأدب والنقد : دكتور محمد مدور ، ١٧ — ١٨

(٢) نظرية المعنى في النقد العربى : دكتور مصطفى دسوق ، ١٥٨

وهذا النوع أدل على القوة ، وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار ، وكذلك ما مدح به الملوك يحب أن يكون من هذا النحت .

وفرق أصحاب جَلْبِيَّةٍ وقعقة بلا طائل معنى إلا القليل النادر ، كأبي القاسم ابن هانيء ، ومن جرى مجراه ، فإنه يقول أول مذهبه :

أصاحتُ فقالت: وقعْ أجردَ شَيْظَمٍ وشامتُ فقالت: لمعْ أبيضَ مِخْدَمٍ
وما ذُعِرَتْ إِلَّا لجرْسِ حليِّها ولا رَمَقَتْ إِلَّا بُرَى في مِخْدَمٍ^(١)

وليس تحت هذا كله إلا الفساد ، وخلاف المراد ، فما الذي يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها ، فتوهمته بعد الإصاخة والرمق وقع فرس ، أو لمع سيف ؟ غير أنها مغزوة في دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها^(٢) .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ ، فعنى بها ، واغتفر له فيها الركافة واللين المفرط كأبي العتاهية ، وعبّاس بن الأحنف ، ومن تابعهما .

وهم يرون الغاية قول أبي العتاهية :

يا إخواني إن الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجلي
ولا تلوموا في اتباع الهوى فإنني في شغل شاغلي
عيني على عتبة منهلة بدمعها المنسكب السائل
يامن رأى قبلي قتيلا بكى من شدة الوجد على القاتل
بسطة كفى نحوكم سائلا ماذا تردون على السائل
إن لم تنيلوه فقولوا له قولا جميلا بدّل النَّائل
أو كنتم العام على عُسرة منه فمّنوه إلى قابل

ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ ، فيطلب صحته ، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته ، كابن الرومي ، وأبي الطيب ، ومن شاكلهما^(٣) .

(١) المنصود بالأحرد . الفرس القصير الشعر ، « وشيظم » أي طويل الحسم ، ومخدم : أراد به السيف القاطع واخدم : محلّ الحلحال :

(٢) النعمدة . ١٢٤ - ١٢٥

(٣) السابق . ١٢٦

وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى ، مؤيدين مذهبهم بأن اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعزّ مطلباً ، إذ المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والخاذق ، ولكن العبرة بجودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف .

ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل ، لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس ، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلّها من اللفظ الجيد الجامع والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن قدر للمعنى .

وبعض العلماء — ويظنه صاحب العمدة ابن وكيع — مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسنة بما يشاكلها ، ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها^(١) .

وأنا أرى أن كل ما ذهب إليه صاحب العمدة من بيان الفرق المتعددة التي يؤثر بعضها اللفظ على المعنى ، ويؤثر بعضها الآخر المعنى على اللفظ ، لا يعدو ما ذهب إليه القاضي الجرجاني في اختلاف الأساليب تبعاً لاختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فالبدويون يميلون إلى الألفاظ الخشنة الوعرة التي يستمدونها من البيئة ، والحضريون يميلون إلى الألفاظ الرقيقة الأنيقة التي تحمل طابع الحضارة .

ولم يهمل هؤلاء ولا هؤلاء عنصر المعنى ، لأنه لا بدّ من التعبير عن معنى ، سواء كان قوياً أو ضعيفاً ، صحيحاً أو سقيماً .

ومهما يكن من تعدد النظرات حول تجويد اللفظ ، على حساب المعنى ، أو العناية بالمعنى على حساب اللفظ ، فإن أحدهما لن تكتب له الحياة بدون صاحبه .

والنظرة إلى هذين الصنوين قديمة عند العرب : أشار إليها الجاحظ في باب البيان : « قال بعض جهابذة الألفاظ ، ونقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس ، المتصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه

(١) السابق : ١٢٧

والمعاون له على أمره . وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره ، وإنما يحیی تلك المعانی ذكرهم ذا ، وإخيارهم عنها ، واستعمالهم إياها ، وهذه الخصال هي التي تقرّبها من الفهم ، وتجلّيها للعقل ، وتجعل الخفيّ منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا ، وهي التي تلخّص المتبسّ ، وتحلّ المنعقد ، وتجعل المهمّل مقيدا ، والمقيّد مطلقا ، والمجهول معروفا ، والوحشّي مألّوفا ، والغفل موسوما ، والموسوم معلوما ، وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون إظهار المعنى ، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع ، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان الذي مدحه الله ، ودعا إليه ، بذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب .

والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتي يفضى السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصولة كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان ذلك الدليل ، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجرى القائل والسامع إنما هو الفهم والافهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع .

وحكم المعاني خلاف حكم الألفاظ ، لأن المعاني مبسّطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحسّلة محدودة^(١) .

فالجاحظ قد وضع يده على القيمة المثلى للغة التي بواسطتها تتواصل الأفكار ، وينكشف المحجوب في الضمائر ، فالعلاقة بين اللغة والفكر علاقة قوية ووثيقة ، وعن طريق اللغة نصل إلى الشحنات العاطفية والانفعالية التي تحملها الكلمات في النص الأدبي ، هذه الكلمات المحدودة في المعجم اللغوي تدل على مضامين غير محدودة ، تجدد وتتسع بفعل الزمان والمكان والتطور .

« وفي هذا الإطار العام نجد أن النصّ الأدبي يتميز من الأفكار التي نجدّها في مجالات أخرى مثل علم النفس أو الاجتماع أو التاريخ ، ففي هذه المجالات يمكن أن نستخلص الأفكار ، وأن نطرح من وراء ظهورنا اللغة الخاصة التي عبّر بها عن هذه الأفكار ، لأن اللغة هنا محدّدة علامات أو إشارات إلى أشياء ، ونحن نهتم أصلا بهذه الأشياء المشار إليها .

(١) أيب والتبيين : تحقيق عبد السلام هارون . لحة التأليف والترجمة والنشر . ١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م . ج ١ — ٧٥ — ٧٦ :

أما النص الأدبي فيقوم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة ، لأن اللغة هي التي أنتجت بنشاطها أو فاعليتها الخاصة هذه الأفكار^(١) . »

كل ذلك يؤكد نظرتنا في أن النقد العربي لم يتناول اللفظ والمعنى تناولاً يفصل بينهما فصلاً حاسماً ، وكل ما هنالك أن طائفة من الشعراء العرب الأقدمين قد جنحوا إلى التجويد في الشعر ، وكسوا قصائدهم بغلالة من الصنعة ، وأن طائفة من الشعراء المحدثين قد أوغلوا في التصنيع ، وكسوا قصائدهم بغلالة كثيفة من البديع ، أغمضت المعنى حيناً ، وكشفت عنه حيناً آخر ، وهي بين الإغماض والكشف تحتاج إلى جهد في استخراج المعاني المكنونة من خلال الصور الشعرية المتراكمة ، كما نرى في شعر أبي تمام .

ولا يزال للطبع والرواية والاستعمال عند الجرجاني والمرزوقي أثرها الواضح القوي في النفاذ إلى أعماق الشعر ، واستخراج أسرار الفنية من خلال الصياغة المعبرة ، والأداء الصادق .

وهؤلاء النقاد العرب الذين هضموا وتمثلوا نظرية عمود الشعر العربي لم يغلقوا الباب في وجه الجديد المستحدث ، ولم يتعصبوا للتقديم تعصباً يضيف إليه كل ميزة ، ويسلب من الجديد كل ميزة ، ودعنا من نظرة علماء النحو واللغة إلى فن الشعر في قديمه وحديثه ، بل فتحوا المجال واسعاً للشعر المستحدث ، على أن يكون هذا الشعر غير مخالف لمنطق العقل ، ومنطق اللغة .

ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن كما يقول ابن قتيبة ، ولا خصّ قوماً دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره .

هذا القول القديم الحديث من ابن قتيبة يؤكد كلام علي رضي الله عنه « لولا أن الكلام يعاد لتفد » فليس أحدنا أحق بالكلام من أحد ، وقول عنترة :

هل غادر الشعراء من مترّد ؟

يدلّ على أنه يعدّ نفسه محدثاً ، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ، ولم يغادروا له شيئاً ، وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم ، ولا نازعه إياه متأخر .

(١) نظرية المعنى في النقد العربي : دكتور مصطفى ناصف : ١٥٩

وعلى هذا القياس يحمل قول أبى تمام : — وكان إماما فى هذه الصناعة غير مدافع —

يقول من تقرّع أسماعه كم ترك الأول للآخر !
فنقض قولهم « ما ترك الأول للآخر شيئا » وقال فى مكان آخر ، فزاده بيانا وكشفنا للمراد :

فلو كان يبنى الشعر أفناه ماقرت حياضك منه فى العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول : إذا انجلت سحائب منه أعقب بسحائب^(١)

يقول صاحب العمدة :

[وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثلي رجلين : ابتداء هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدرة ظاهرة على هذا وإن خشن .

وقال أبو محمد الحسن بن على بن وكيع ، وقد ذكر أشعار المولدين : إنما تُروى لعدوية ألفاظها ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب مأخذها ، ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين فى غلبة الغريب على أشعارهم ، ووصف المهامه والقفار ، وذكر الوحوش والحشرات — ما رويت ، لأن المتقدمين أولى بهذه المعانى ، ولا سيما مع زهد الناس فى الأدب فى هذا العصر وما قاربه ، وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام ، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام ، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب ، يستميل أمة من الناس إلى استماعه ، وإن جهل الألحان ، وكسر الأوزان ، وقائل الشعر الحوشى بمنزلة المغنى الحاذق بالنغم ، غير المطرب الصوت ، يُعرض عنه إلا من عرف فضل صنعته .

على أنه إذا وقف على فصل صنعتهم لم يصلح لمجالس اللذات ، وإنما يُجعل معلما للمطربات من القينات ، يقومهن بخدقهن ، ويستمتع بخلوقةهن دون خلقه ، ليسلمن من الخطأ فى صناعتهم ، ويطربن بحسن أصواتهن^(٢)]

القدماء والمحدثون إذن يشتركون فى بناء الشعر ، هذا المفهوم القديم المعاصر نرى من خلاله الشعر بناء قد أحكم قاعدته وأتقنها أمثال امرئ القيس والنابعة والأعشى ،

(٢) المرجع السابق ٩٢

(١) العمدة فى محاسن الشعر وأدائه ونقده ح ١ — ص ٩١

ثم أتى أمثال بشار وابن هرمة ، والعناني ، ومنصور التمرى ، ومسلم بن الوليد ، وأبى نواس ، وأبى تمام ، والبحتري ، والمتنبي فنقشوه ، وزينوه ، فأنت ترى هذا الصرح الشعري الهائل يتميز بميزتين رئيسيتين ، الطبع من القديم ، والصنعة من الجديد ، في اتساق تام ، وامتزاج رائع ، لا يبدو من خلألهما أثر للتنافر ، أو التناقض .

ولم تكن عذوبة ألفاظ المولدين ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب مأخذها عملاً ينفر منه الطبع ، وتمججه السليقة ، لأن الطبع يأنس بكل جميل ، والسليقة تنجذب إلى كل حسن .

وغلبة الغريب على أشعار القدماء ، ووصف المهامه والقفار ، وذكر الوحوش والحشرات مرحلة مضت ، كانت تناسب أهلها ، ولكل زمان ذوقه وثقافته وتجاريه وقضاياه ، المهم هو الذوق النقدي المستمر الذى يحسّ بحلاوة القسمات الأصلية الجميلة فى شعر القدماء ، كما يطرب ويتهلل لروعة المحدثين فى التصوير والتعبير .

ثم انظر إلى هذه المقابلة الرائعة من ابن رشيق بين الشاعر القديم والشاعر المحدث ، فمثل صاحب الشعر القديم مثل المغنّى الحاذق بالنغم ، المدرك لخصائص الألحان ، ولكنه غير مطرب الصوت ، فيعرض عنه العامة ، ويقبل عليه الخاصة الذين يعرفون فضل صنعته وقيمتها ، وهو من هنا لا يصلح لمجالس اللذات ، وإنما يجعل معلماً للمطربات من القينات ، يقومهنّ بحذقه ، ويضيف إلى جمال أصواتهن ، السلامة من الخطأ فى فن الغناء والطرب .

ومثل صاحب الشعر المحدث مثل صاحب الصوت المطرب الجميل ، يستميل أمة من الناس إلى استماعه ، وإن كان جاهلاً ، بالألحان والأوزان .

وكلاهما له خطره وقيمته فى عالم الغناء والأنغام ، لا يكتفى بأحدهما عن الآخر ، كما أن الصرح الشعري يحتاج فى حقيقة أمره إلى من بناه ، فأحكم البناء وأتقنه ، وإلى من لمسته أنامله بالنقش والتزيين .

يقول الدكتور محمود الربيعى فى هذا الصدد : « إن نصّ ابن رشيق يحمل دلالات واضحة على أن ما يتركه الأول للآخر شيء أساسى ، إذ أن الحسن — وهو مطلب أساسى فى الفن — يقع كثير من عبء إنجازه على المتأخر ، ولا أفهم معنى « الكلفة » أبداً فى نصّ ابن رشيق على أنها مصطلح للذمّ ، بمقدار ما هو مصطلح مدح يبذل الجهود الواعية لتحسين البناء الفنى ، وإلا فإن النتيجة الطبيعية لا تكون « الحسن » كذلك لا أفهم « الاخشوشان » الذى أشار إليه على أنه علامة نقص ، وذلك لأن هذه الصفة بعينها قد تكون مطلوبة فى الفن ، وذلك لإحداث تأثيرات

بعيدة المدى فيما يتصل بالإحساس بأصول الأشياء ، ومصادرها الأولى (ولا أريد أن أقول البدائية) وعلى هذا النحو يوفر ابن رشيقي لكل فن حقيقى مكانته ، سواء أكان هذا الفن قديما أم محدثا .

ومن الممكن أن نستنتج من موقفه هذا أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى نظره لا محل لها ، وأن السؤال ينبغى أن ينصب على « الفن » لا على « الفن القديم » أو « الفن المحدث »

ذلك لأن كل فن جيد يلبي بالضرورة حاجات تجعل منه أمرا مطلوباً^(١) »

ويقول تعليقا على تمثيل ابن رشيقي الشاعر القديم والشاعر المحدث بالمغنى الحاذق بالنغم وبصاحب الصوت الجميل الجاهل بالألحان والأوزان .

«والآن أى الأمرين أفعل وأشدّ تأثيراً؟ أهو ذلك الذى يؤثر فى الناس، فيستجيب له ، ولو كان من ناحية الفنّ ضعيفا ؟ أو هو ذلك الذى يعطى نموذج الصحة الفنية ، وقد لا يكون له نفس التأثير ، فهو يصلح مقياسا للصحة ، وسلاحا تعليميا ، ولكنه يبقى على هامش اهتمام الناس ؟

إن هذه القضية القديمة توضع فى النقد الحديث وضعا يجعل منها قضية واسعة وشائكة فى الوقت ذاته .

هل الصحة الأدبية ذات مقياس ذاتى ؟ أو أن مقياسها هو مدى استجابة الناس لها ؟ أو بعبارة أخرى : هل الفنّ صدى لرغبات الناس وآمالهم (إذ أنّ الفن لا يؤثر بداهة فى الناس ، ويضمن استجابتهم إلا إذا وجدوا فيه أنفسهم على نحو ما) أو أنه رائد يرسم المثال ، وما ينبغى أن يكون ؟^(٢) »

والطبع والرواية والاستعمال حينما يعود إليها اللفظ منفردا ، فإنه يكتسب منها سماعة الطبع ، وقبول الكلمة فى الذوق ، وعراقتها فى اللغة ، حيث اكتسبت من الخصائص ما يجعلها مؤهلة لأن تؤدى دورها الفنى والعاطفى إذا اقترنت بأخواتها فى سياق معين .

والمرزوق يريد للكلمة المفردة أن تستكرم بانفرادها ، وأن تكون مهيأة فى الوقت ذاته لأن تستكرم فى سياقها ، لأن الكلمة قد تكون حفيفة على اللسان ، رشيقة فى

(١) بصوص من النقد العربى / المقدمة ٢٥

(٢) المراجع السابق ٢٦

خصائص حروفها من حيث التباعد والتقارب في المخارج ، منعمة من حيث التقاء بعض الحروف التي يتولد عنها جرس رائق ، أو نغم محبوب .

« والحروف تختلف باختلاف مقاطع الصوت ، حتى شبه بعضهم الحلق والقم بالناي ، لأن الصوت يخرج منه مستطيلا ساذجا ، فإذا وضعت الأنامل على خروقه ، ووقعت المزاجية بينها سمع لكل حرف منها صوت لا يشبه صاحبه ، فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والقم بالاعتماد على جهات مختلفة سمعت الأصوات المختلفة التي هي حروف ، ولهذا لا يوجد في صوت الحجر وغيره ، لأنه لا مقاطع فيه للصوت^(١) . »

من هنا فرق ابن سنان الخفاجي المتوفى سنة ٤٦٦ هـ بين الفصاحة والبلاغة ، فالفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ ، والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني ، فكل كلام بليغ فصيح ، وليس كل فصيح بليغا^(٢) .

ويعلق ابن سنان فصاحة الألفاظ على شروط يرى أنه لا بد من أن تتوافر في كل كلمة على حدة ، ويحصرها في ثمانية أشياء ، نسوقها ملخصة في هذا المقام ، لاقتضائه إيّاها . وهي :

١ — أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، والعلة في هذا أن الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ، والألوان المتباينة إذا جمعت فإنها تكون في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ومن ثم كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، وقد قال الشاعر في هذا المعنى :

فالوجه مثل الصبح مُبَيَّضٌ والفرعُ مثل الليل مسودٌ
ضدان لما استجمعا حَسَنًا والضدُّ يظهر حسنه الضدُّ

ويمثل لتأليف الحروف المتقاربة بكلمة « الممعخ » وهو نوع من النبات .

٢ — أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور في

(١) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي : شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ١٣٨٩ هـ — ١٩٦٩ م

ص ١٦

(٢) المرجع السابق : ٤٩ : ٥٠

النفس ، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه .

ومثاله في الحروف — ع ذ ب — فإن السامع يجد لقولهم : العَذِيب : اسم موضع ، وعُذْيَّة اسم امرأة ، وعَذِب ، وعذاب ، وعِذْب ، وعَذَبَات : مالا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف .

وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخرج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ، ولو قدّمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف في النغم ، يفسده التقديم والتأخير .

وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا ، أو فَنَّا أحسن من تسميته عُسلوجا ، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشُّوحط في السمع — والشوحط شجر يتخذ منه القسي —

ومثل ذلك مما يختار قول أبي الطيّب المتنبي :

إذا سارت الأحداج فوق نباته تفاوح مسك الغانيات ورثه

فإن — تفاوح — كلمة في غاية من الحسن ، وقد قيل : إن أبا الطيب أول من نطق بها على هذا المثال ، وإن وزير كافور الإخشيدي سمع شاعرا نظمها بعد أبي الطيب ، فقال : أخذتموها .

ومثال ما يكره قول أبي الطيب أيضا :

مبارك الاسم أغرّ اللقب كريم الجرشي شريف النسب

فإنك تجد في كلمة الجرشي — ومعناها النفس — تأليف يكرهه السمع ، وينبو عنه ومثل ذلك قول زهير بن أبي سلمى :

تقى نقى لم يكثر غنيمه بنهكة ذى قرى ولا بحقلد

« والحقلد » هو الضيق البحيل ، أو الضعيف ، وهى كلمة توفى على قبح كلمة « الجرشي » وتزيد عليها .

٣ — أن تكون الكلمة — كما قال أبو عثمان الحاحط — غير متوعدة وحشبة ، كقول أبي تمام :

لقد طلعت في وجه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل

فإن كلمة « كهلا » هاهنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعي لم يعرف هذه الكلمة ، وليست موجودة إلا في شعر الهذليين .

وقد قيل : إن الكهل هو الضخم ، ولفظة « كهل » ليست بقبیحة التأليف ، لكنها وحشية غريبة لا يعرفها مثل الأصمعي .

ومن ذلك أيضا ما يُروى عن أبي علقمة النحويّ من قوله : « مالكم تنكأكوون على تنكأكوكم على ذی جنّة ؟ افرنقوا عنی .

فإن « تنكأكوون » وافرنقوا « وحشيّ ، وقد جمع العلتين ، مع قبح التأليف الذي يبيّحه السمع والتوَعّر .

ولهذا كله اعتمد الحذاق من الشعراء على اختيار المنازل والنساء في الغزل ، وتجنّبوا مالا يحسن لفظه ، وعابوا قول جرير بن عطية .

وتقول : |بوزغ قد دببت على العصا هلا هزئت بغيرنا . يا بوزغ
وذكر أن الوليد بن عبد الملك قال له : أفسدت شعرك « ببوزع » اوهجّنا اتباع
الخلييل بن احمد له في هذا الاسم حين قال :

إنّ الخليط تصدّع	فطر بدائك أوقع
لولا جوارح حسان	حور المدامع أربّع
أمّ البنين وأسماء	والرياب وسوزغ
لقلت للراحا إرحل	إذا بدا لك أودع

يقول ابن قتيبة : وهذا الشعر بين التكلف ، ردىء الصنعة ، وكذلك أشعار العلماء^(١) .

ومن الألفاظ التي تعاب قول البحتريّ
فلا وصل إلا أن يطيف خيالها بنا تحت جُوشوش من الليل مظلم
والجُوشوش : القطعة من الليل .

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٧٠

٤ — أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية ، كما قال الجاحظ أيضا ، كقول أبي تمام :

جَلَبَتْ والمَوْتُ مُبِيدٌ حُرٌّ صفحته وقد تَفَرَّعْنَ في أفعاله الأَجَلُ
فإن لفظة « تفرعن » مشتقة من اسم فرعون ، وهو من ألفاظ العامة ، وعادتهم
أن يقولوا : تفرعن فلان إذا وصفوه بالتجبر والظلم
وكقول أبي الطيب :

إنِّي على شغفى بما في حُمْرِها لأَعْفُ عَمَّا في سراويلاتها
فلا شيء أقبح من ذكر السراويلات

٥ — أن تكون الكلمة جارية على العرف العربى الصحيح غير شاذة ، ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ، ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة ، وقد يكون ذلك لأن اللفظة بعينها غير عربية ، كما أنكروا على أبي الشَّيْص قوله :

وجناح مقصوص تحيَّف اريشه ريبُ الزمان تحيَّف المقرض
وقالوا : ليس المقرض من كلام العرب ، إذ لم يسمع في كلامهم إلا مثنى خلافا
لسيبويه ، وتبعه أبو عبادة البحتري فقال :

وأبْتُ تركى الغديَّات والآصال حتى خضبت بالمقرض
وقد تكون الكلمة عربية ، إلا أنه عبّر بها عن غير ما وضعت له في عرف اللغة
كقول أبي تمام :

حلَّت محلَّ البكر من مُعْطَى وقد زُفْتُ من المعْطَى زِفَاف الأيِّم
وقول البحتري :

يشقُّ عليه الرِيحُ كلَّ عشيَّة جيوب الغمام بين بكرٍ وأيِّم
فوضع الأيِّم مكان الثيب ، وليس الأمر كذلك ، لأن الأيِّم هى التى لا زوج لها ، بكرا كانت أو ثيبا ، قال عز وجل : « وأنكحوا الأيامى منكم والصالحين من عبادكم وإمائكم »

وليس مراده تعالى نكاح الثّيّات من النساء دون الأَبكار ، وإنما يريد النساء اللواتي لا أزواج لهنّ .

وقد يكون إيراد الكلمة على الوجه الشاذّ القليل ، وهو أردأ اللغات فيها لشذوذها ، والكثير أبدا خفيف ، كما يقول النحويون في خفة الأسماء لكثرتها ، ومن هذا قول البحرى :

متحيرين فباهت | متعجب ممّا يرى أو ناظر متأمل
فقول : — باهت — لغة رديئة شاذة ، والعربى المستعمل : بُهِتَ الرجلُ يَبْهتُ
فهو مبهوت ، ومنه قول المتنبي :

وإذا الفتى طرح الكلام مُعْرَضاً في مجلس أخذ الكلام اللّدعا
فإن « اللّد » في « الذى » لغة شاذة قليلة . ومنه أن يبدل حرف من حروف الكلمة
بغيره ، كما في قول الشاعر :

لها أشاريرُ | من لحم متمرّة من الثعالى ووخر من أرائها^(١)
يريد من الثعالب وأرائها .

٦ — ألا تكون الكلمة قد عبّر بها عن أمر آخر يُكره ذكره ، فإذا أوردت وهى
غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كملت فيها الصفات التى بينها ، ومثال
هذا قول عروة الورد :

قلتُ لقوم في الكنيف | تروّحوا
عشيّة يتّنا عند ما وإن رزّج

والكنيف أصله الساتر ، ومنه قيل للترس كنيف ، غير أنه قد استعمل في الآبار
التي تستر الحدث ، فهو مكروه في شعر عروة ، وإن كان ورد موردا صحيحا ،
لموافقة هذا العرف الطارىء ، على أن لعروة عذرا ، وهو جواز أن يكون هذا
الاستعمال حدث بعده ، لأن العرب أهل الوبر لم يكونوا يعرفون هذه الآبار ، فهو
وإن كان معذورا وغير ملوم فيئته مما لا يصح التمثيل به .

(١) الشاعر يصف عُقابا ، والأشارير جمع إشارة وهى القطعة من اللحم ، ومتمرّة : مجنفة والوخر القطع من
اللحم ، وأصل الوخر الطعن الخفيف ، كأنه يريد ما تقضه من اللحم سرعة .

ومنه قول الشريف الرضى رحمه الله :

أَعَزُّ عَلَيَّ بِأَنْ أَرَاكَ وَقَدْ خَلَّتْ مِنْ جَانِبِيكَ مَقَاعِدُ الْعَوَادِ

فإيراد « مقاعد » فى هذا البيت صحيح ، إلا أنه موافق لما يكره ذكره فى مثل هذا الشأن لا سيما وقد أضافه إلى من يحتمل إضافته إليهم ، وهم العود ، ولو انفرد كان الأمر فيه سهلاً ، فأما إضافته إلى ما ذكره ، ففيها قبح لا خفاء به .

ومن هذا النحو قول أبى تمام :

متفجّر نادمته إفكأننى للدلو أو للمرزمين نديم

فالدلو ها هنا أحد البروج ، وليس يختار لموافقة اسم الدلو المعروف ، والمرزمان نجمان من نجوم المطر .

وأنت تجد بأقرب تأمل فرق ما بين قول القائل لمن يمدحه : « أنت المرزم جودا » « والجنة لمن تقصده الأيام عزّا » وبين قوله : « أنت الدلو كرما ، والكنيف لطريد الدهر سعة — والمعنيان صحيحان ، وحسن أحدهما ، وقبح الآخر ظاهر لا خفاء به .

٧ — أن تكون الكلمة معتدلة ، غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت ، وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة .
ومن ذلك قول أبى نصر بن ثباتة :

فياكم أن تكشفوا عن رءوسكم ألا إن مغناطيسهنّ الذوائب

فكلمة « مغناطيسهنّ » غير مرضية فى هذا البيت .

ومن هذا النوع قول أبى تمام :

فلأذريجاناً اختيالاً بعد ما كانت مُعَرَّسَ عبرةٍ ونكال

سمجت ونبهنا على استسماجها ما حولها من نضرة وجمال

فقوله : « لأذريجان » كلمة رديئة لطولها وكثرة حروفها ، وهى غير عربية ، ولكن هذا وجه قبحها ، وكذلك قوله فى البيت الثانى : « استسماجها » فإنه ردىء لكثرة الحروف ، وخروج الكلمة بذلك عن المعتاد فى الألفاظ إلى الشاذ النادر .

ونحو من هذا قول أبي الطيب :

أَنَّ الكَرِيمَ بَلَا كَرَامَ مِنْهُمْ مِثْلَ الْقُلُوبِ بَلَا سَوِيدَاوَاتِهَا
فَأَنْتَ تَرَى أَنَّ كَلِمَةَ « سَوِيدَاوَاتِهَا » طَوِيلَةٌ جَدًّا :

٨ — أَنَّ تَكُونُ الْكَلِمَةُ مَصْغَرَةً فِي مَوْضِعٍ عَبَّرَ بِهَا فِيهِ عَنْ شَيْءٍ لَطِيفٍ أَوْ خَفِيِّ
أَوْ قَلِيلٍ ، أَوْ مَا يَجْرِي بِجَرَى ذَلِكَ ، فَهِيَ تَحْسَنُ بِهِ ، وَلَعَلَّ ذَلِكَ لِمَوْقِعِ الْاِخْتِصَارِ
وَالْتَصْغِيرِ ، وَمِثَالُهُ قَوْلُ الشَّرِيفِ الرُّضِيِّ :

يُولُّعُ الطَّلَّ بُرْدَيْنَا وَقَدْ نَسَمْتُ رُوَيْحَةَ الْفَجْرِ بَيْنَ الضَّالِّ وَالسَّلَامِ
فَلَمَّا كَانَتْ الرِّيحُ الْمَقْصُودَةُ هُنَاكَ نَسِيمًا مَرِيضًا ضَعِيفًا حَسَنْتِ الْعِبَارَةَ عَنْهُ
بِالْتَصْغِيرِ ، وَكَانَ لِلْكَلِمَةِ طَلَاوَةٌ وَعَذُوبَةٌ .

فَأَمَّا مَا يَذْهَبُ إِلَيْهِ مِنَ التَّصْغِيرِ بِمَعْنَى التَّعْظِيمِ فِي مِثْلِ قَوْلِ الشَّاعِرِ :

أَوْكَلَّ أَنَاسٌ سَوْفَ يَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دَوِيهِيَّةٌ تَصْفَرُّ مِنْهَا الْأَنَامِلُ
فَقَدْ حَكَّى أَنَّ أَبَا الْعَبَّاسِ الْمُبَرِّدَ كَانَ يَنْكُرُهُ ، وَيَزْعَمُ أَنَّ التَّصْغِيرَ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ لَمْ
يَدْخُلْ إِلَّا لِنَفْيِ التَّعْظِيمِ ، وَيَتَأَوَّلُ « دَوِيهِيَّةٌ » وَمَا يَجْرِي بِجَرَاهَا بِأَنَّ يَقُولَ : أَرَادَ خَفَاءَهَا
فِي الدَّخُولِ فَصَغَّرَهَا لِهَذَا الْوَجْهِ ، وَهُوَ ضِدُّ التَّعْظِيمِ الْمَذْكُورِ .

وَيَقْوَى مَا ذَهَبَ إِلَيْهِ أَبُو الْعَبَّاسِ الْمُبَرِّدُ أَنَّهُمْ إِذَا وَضَعُوا التَّصْغِيرَ أَمَارَةً لِلتَّحْقِيرِ
وَالْتَّعْظِيمِ مَعًا فَقَدْ زَالَتِ الْفَائِدَةُ بِهِ ، وَلَمْ يَكُنْ دَلِيلًا عَلَى وَاحِدٍ مِنْهُمَا ، بَلْ يَرْجِعُ إِلَى
الْمَقْصُودِ بِاللَّفْظَةِ ، وَيَلْتَمِسُ بَيَانُ ذَلِكَ مِنْ جِهَةِ الْمَعْنَى دُونَ اللَّفْظِ ، فَلَيْسَ لِلتَّصْغِيرِ
تَأْثِيرٌ ، وَعَلَى كَلَا الْقَوْلَيْنِ فَلَيْسَ التَّصْغِيرُ وَجْهًا مِنْ وَجُوهِ الْفَصَاحَةِ إِلَّا فِي مَوْضِعِ
اللُّطْفِ أَوْ الْخَفَاءِ أَوْ الْقَلَّةِ ، أَوْ مَا يَجْرِي بِجَرَاهَا .

وعلى هذا يحمل قول المتنبي :

أَحَادٌ أَمْ سِدَاسٌ فِي أَحَادٍ أَيْ تُيْلَكُنَا الْمَنُوطَةُ بِالنَّادِ
فَلَيْسَ يَخْتَارُ التَّصْغِيرَ فِي « تُيْلَكُنَا » لِأَنَّهُ تَصْغِيرٌ تَعْظِيمٌ .

فَأَمَّا قَوْلُ نَصْرِ بْنِ ثُبَاتَةَ ، يَصِفُ الْحَيَّةَ :

فَفِي الْهَضْبَةِ الْحَمْرَاءِ إِنْ كُنْتُ سَارِيَا أُغَيَّرُ يَأْوِي فِي صَدُوعِ الشَّوَاهِقِ

فإن تصغيره هاهنا مرضى على ما ذكر من قبل ، لأن الحية توصف بأنها لا تغتذى إلا بالتراب ، فقد جف لحمها ، وذهبت الرطوبة منها ، ألا ترى إلى قول النابغة :

فبت كائى ساورتنى ضئيلة من الرقش فى أنيابها السم نافع
فوصفها بالضالة للمعنى المذكورة فى قول ابن نباتة^(١) .

من خلال هذه الرحلة الطويلة مع ابن سنان نجد للألفاظ منفردة عن سياقها خصائص تكمن فى ذاتها ، بحيث تكون صالحة للاستعمال ، مرضية فى الذوق ، فإذا وضعت فى الجملة أو التركيب الذى يتلاءم معها ، وتتلاءم معه ، كان لتلك الخصائص أثرها فى مساعدة الكلمة على القيام بدورها بين أخواتها فى السياق لتجلية المعنى وإبرازه فى صورة عقلية أو عاطفية .

ولا شك أننا نفيد من هذه الخصائص للفظ المفردة ما يقترب بنا تماماً من دائرة النقد الحديث الذى يعطى أهمية خاصة للسمع وتمييزه بين الأصوات ، والربط بينه وبين البصر فى تمييزه بين الألوان فى حال تباعدها وتقاربها .

إن ابن سنان يؤكد منذ حوالى ألف عام هذه المقولة التى تقرر بهاء المنظر وجماله فى التنسيق بين ألوانه المتباينة ، كما تقرر بهاء الصوت وجماله فى تباعد مخارج الحروف لللفظة الواحدة .

واللفظة فى انفرادها لها شخصيتها المتميزة ، والأمثلة الكثيرة التى ساقها ابن سنان تؤكد شخصية الكلمة أو ذاتيتها ، ومتى تستخدم ، ومتى تكون نابية غير مستوية فى الاستخدام ، لترمز بذلك إلى مدلول معين ، توجد صورته أو هيئته فى ذهن الشاعر والمتلقى على السواء .

« فالألفاظ لم توضع ، كما أنها لا تستعمل لتعين الأشياء المتعينة بذواتها ، وهذه هى نظرية الرمزية فى اللغة التى أوضح المفكر الألمانى « فنت » « Wundt » حدودها ، وذلك لأنه لدينا عن طريق تجاربنا المباشرة ، أو تجارب الغير ، صورة ذهنية لكل شئ ولكل حدث ، وإنما نضع ألفاظ اللغة ، ونستعملها ، لنحرك هذه الصورة الذهنية الكامنة ، فعندما نقول : « رجل » لا يمكن أن يثير هذا اللفظ فى نفوسنا شيئاً ، ما لم يكن فى ذهننا صورة الرجل ، اللفظ رمز لها ومحرك .

(١) سرّ الفصاحة لآل ساد الخفاحى : ٥٤ وما بعدها

ونحن لا نستخدم ذلك اللفظ ، لنحرك الصورة الذهنية تحريكا نريده لذاته ، وإلا كنا مجانين ، وإنما نفعل ذلك ، لأننا نعتزم أن نخبر عن « الرجل » بشيء ما^(١) »

ونحن لا نقرّ الإمام عبد القاهر في تجريده اللفظ منفردا بعيدا عن النظم من قيمته العاطفية والايحائية ، فهو ينكر كل مزية في اللفظ ، وقد وضحنا ذلك في كتابنا « النقد والناقد » فلا حاجة بنا إلى تكراره هنا .

ولا ندعي لرجلنا العصمة — على حدّ تعبير الدكتور مندور — ولا نضرب دائما بعصاه ، والله لا شك فيه أن لجرس الألفاظ وقعا إيجابيا كثيرا ما يعين الكاتب أو الشاعر على استفاد إحساسه .

ويسوق الدكتور مندور مثالا على ذلك قول الدكتور زكي أبى شادى :

عودى لنا يا أغانى أمسنا عودى وجددى أحفظ محروم وموعود

فإن في ترداد الشطر الأول عدة مرات يشعر براحة في الصدر ، كأنك في كل مرة تطلق زفرة تشفى النفس ، ثم تسأل عن مصدر ذلك ، فسوف لا تجده إلا في توفيق الشاعر بغريزته الصادقة إلى اختيار المّدات بدلا من السواكن التى كانت تستطيع أن تؤدى نفس الوظيفة في الوزن^(٢) .

فالكلمة في ذاتها تضم من الخصائص الصوتية والأسلوبية ما يجعلها وحدة مستقلة ذات كيان قبل أن تأخذ وضعها في جملة مناسبة ، وهى بهذه الخصائص الذاتية تشارك في نقل الشحنة العاطفية التى تتعاون على أدائها الجملة أو العبارة .

ويذهب « فرانك بالمر » إلى أن هناك عدة اتجاهات حول هذا المفهوم ، الاتجاه الأول : هو اعتبار اللفظ وحدة ذات معنى ، والاتجاه الثانى هو اعتباره وحدة صوتية ، أو فونولوجية ، والاتجاه الثالث : هو محاولة تحديد الكلمة أو اللفظ عن طريق أسس لغوية ، تعتبر اللفظ وحدة يمكن فصلها ، ولا يمكن تحليلها جزئيا . »

ويذكر تعريف عالم اللغة الأمريكى الشهير « ليونارد بلومفيلد » اللفظ على أساس أنه أصغر شكل منفصل ، ويعنى بذلك أنه أصغر جزء من الكلام يمكن فصله وحيدا^(٣) .

(١) فى الميزان الحديد : للدكتور مندور : ١٨٦

(٢) السابق : ١٩٤

(٣) Frank Palmer , Grammar. The English L. Book Society and Penguin Book. 1979, P.44.

كما أن المعنى لا ينظر إليه من منطلق الدلالة النحوية أو اللغوية فقط ، فهو في الشعر وفي الأدب ينظر إليه نظرة أوسع من ذلك بكثير ، كما يقول « ريتشاردز »
 « فهناك جوانب أربعة للمعنى ، يمكن تمييزها بسهولة ، وهى المفهوم ، والشعور ، والاتجاه ، والغاية ، فنحن نتحدث ، لنقول شيئا ، وننقل هذا الشيء ، ويكون لدينا مشاعر ، أو اتجاهات خاصة تجعل المفهوم سلوكا .

وإذا كنا فى حالة إيجابية ، مثل حالة الكلام أو الكتابة ، أو فى حالة سلبية ، كقراء ، أو مستمعين ، فإن المعنى الكامل الشامل الكلّي الذى نتناوله هو عبارة عن خليط أو مزيج من مجموعة أنواع من المعنى ، تسهم فى تشكيل المعنى الشامل^(١) .

وهكذا نجد أن اللغة العربية فى تقسيم حروفها مهيأة تماما لأن تكون لغة شاعرة ، فهى لغة إنسانية ناطقة يستخدم فيها جهاز النطق الحى أحسن استخدام ، يهدى إليه الالفنان فى الإيقاع الموسيقى ، وليس هناك أداة صوتية ناقصة تحسّ بها الأبجدية العربية^(٢) .

ونخذ مثلا حرفى الحاء والحاء ، أو حرفى الدال والذال ، أو حرفى السين والشين ، أو حرفى الصاد والضاد ، أو حرفى الطاء والظاء ، أو حرفى العين والغين ، أو القاف والكاف ، أو حروف اللام والميم والنون ، فإن التقارب بينها فى النسق يشبه التقارب بينها فى اللفظ ، كما يشبه التقارب بينها فى الشكل ، كلما امتنع اللبس عند تكرار الأشكال .

وهذه هى اللغة الشاعرة فى حروفها قبل أن تتألف منها كلمات ، وقبل أن تتألف من الكلمات تفاعيل ، وقبل أن تتألف من التفاعيل بيوت وبحور .

فإذا كان الشعر روحا يكمن فى سليقة الشاعر حتى يتجلى قصيدا قائم البناء ، فهذا الروح فى الشعر العربى يبدأ عمله الأصيل مع لبنات البناء ، قبل أن تنتظم فيها أركان القصيد^(٣) .

ومن خصائص هذه اللغة البليغة — كما يقول الأستاذ العقاد — أن الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالاتها الشعرية المجازية ، ودلالاتها العلمية الواقعية فى وقت واحد بغير لبس بين التعبيرين .

(١) Richard, Practical Criticism: A Study of Literary Judgment 1929. P. 180-181.

(٢) اللغة الشاعرة : لعقاد : مكتبة عرب : ص ١٤

(٣) السابق : ١٥

فكلمة « الفضيلة » — مثلا — تدل بغير لبس على معنى الصفة الشريفة في الإنسان ، ولكن مادة « فضل » بمعنى الزيادة على إطلاقها لا تفقد دلالتها الواقعية على المواد المحسوسة ، بل يصح عند جميع المتكلمين والمستمعين أن يفهموا « فضول » القول على أنه وصف غير حميد ، لأن الزيادة في غير جدوى تخالف الزيادة المطلوبة إذا كان المقام مقام القول في صفات الكلام^(١) .

وسليقة اللغة الشاعرة هي التي تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع واصفا يصف حسناء بأنها : بدر على غصن فوق كثيب «

لأن ذهن السامع العربي تعود النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية ، فهو لا يرسم في ذهنه قمرًا وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يسمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيب فراهة الجسم ، ودلالتها على الصحة ، وتناسب الأعضاء .

وبهذه السليقة الشاعرة تتصل المفردات اللغوية بأشكالها المحسوسة ، أو تنفصل عنها ، ولا تبقى لها غير معانيها المجازية ، لأنها مفردات في لغة شاعرة ، يعمل فيها الخيال والذوق ، كما تعمل فيها الأبصار والاسماع^(٢) .

هذه الخصائص الصوتية واللغوية والمجازية التي وقف عندها ابن سنان وقفة طويلة للكلمة ، باعتبار حروفها التي تتكون منها ، وباعتبارها مفردة عن سياقها ، ووقف عندها الاستاذ العقاد باعتبار أنها تمثل اللبنة الأولى في لغة شاعرة بطبيعتها لا بتعدد بنا إطلاقا ، بل تقترب بنا من حيز وجمال « شرف المعنى وصحته » و « جزالة اللفظ . واستقامته » عند القاضي الجرجاني .

وتكون أكثر قربا بنا من جاذبية القبول والاصطفاء عندما يعرض المعنى على العقل الصحيح ، والفهم الثاقب ، وعندما يعرض اللفظ على الطبع والرواية والاستعمال عند المرزوقي .

وإذا كانت الكلمة تستكرم بانفرادها عند المرزوقي ، فما ذلك إلا لخصائص في حروفها من حيث البعد والقرب في المخارج الصوتية ، ومن حيث التجانس والقاربة ، فهذا ما يكسبها حلاوة الجرس ، ويبتعد بها عن مجال الثقل في النطق ، ويجعلها مهياة

(١) السابق : ١٩

(٢) السابق : ٢١ — ٢٢

لأنّ تنسجم مع جاراتها في أسلوب معين ، لتؤدى نصيبا مما يحمله هذا الأسلوب من دلالات عاطفية وعقلية ، يتلقاها القارئ والسامع بالرضا والارتياح والقبول .

الإصابة في الوصف

تبينّا : أن كل مبدأ من مبادئ عمود الشعر يستمد طاقته وكيانه من الطبع والرواية والذكاء والدربة من منظور القاضي الجرجاني الذي بنى نقده على قاعدة صلبة ورأسخة من نظرية الشعر عند العرب ، وإذا اجتمعت هذه الأربعة لشاعر أحسن وبرّز ، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان .

ومفهوم الإصابة — على ما نعتقد — أن يصيب الشاعر غرضه فلا يخطئه ، ولا يضل الطريق إليه ، فإن كان الشعر مدحا أصاب المحزّ ، ووصل الشاعر به إلى ما يثير غرائز الممدوح من الإعجاب والاستجابة والاهتزاز النفسى ، ومعنى ذلك أن يكون هذا المديح مصيبا لما في الممدوح من صفات نفسية وعقلية وإنسانية ، يثير بها إعجابه وحبّه ورضاه ، وما يترتب على ذلك كله من العطايا والنفائس .

فإن قصر الشاعر دون ذلك ، ضلّ الطريق ، وأخطأ الهدف ، ولم يصل إلى مراده من شعره ، وإن تجاوز الشاعر سبيل القصد ، وأغرق إغراقا شديدا في مديحه ، وبلغ حدّ الإحالة ، ووصف الرجل بما ليس فيه ، ضلّ وأضلّ ، ووقف به شعره دون الغاية ، وهبط هبوطا ذريعا يؤخذ عليه ، ويوصم به .

ووراء القصد في الوصف ، والاعتدال في تناول بطولة الممدوحين وصفاتهم هذه الصفات الأربعة التى حدّدها الجرجاني ، لتكون منطلقه إلى شعر رائع يطريه النقد ، وشاعر عظيم يشنى عليه النقد .

من هنا كان لابدّ للشاعر من وقفة في شعره يخاسب نفسه فيها ، وبعبارة أخرى لابدّ للشاعر من تجويد شعره ، والتفنن فيه ، وتثقيفه ، والأناة حول أسلوبه وتراكيبه ، بطريقة الصنعة التى لا تخلّ ، لا بطريقة التصنيع التى تخلّ وتملّ في وقت واحد .

ولم يقتصر مبدأ الإصابة في الوصف عند الجرجاني على المديح ، وإنما يتناول جميع الأغراض التى نظم فيها العرب ، يتناول الوصف ، والغزل ، والهجاء والثناء وغيرها ، بشرط أن يكون الشعر على هذه الشاكلة ، يصيب دائما في الغرض الذى يقف أمامه الشاعر ، ليبعد فيه .

والأمثلة على ذلك كثيرة من كتاب الوساطة :

يذهب الجرجاني إلى أن المعارضين على أئى الطيب المتنبي أحد رجلين : إما نحوى لغوى لا بصر له بصناعة الشعر ، فهو يتعرّض من انتقاد المعانى لما يدل على نقصه ، ويكشف عن استحكام جهله ، ويمثل لذلك بإنكار بعضهم قوله :

تخطّ فيها العوالى ليس تنفّذها كأنّ كلّ سنان فوقها قلّم
أو معنوى مدقّق لا علم له بالإعراب ، ولا اتّساع له فى اللغة ، فهو ينكر الشئ الظاهر ، وينقم الأمر البين

والفريق الأول يزعم أن المتنبي أخطأ فى وصف درع عدوّ بالحصانة ، وأسنة أصحابه بالكلال ، ومن كان هذا قدر معرفته ، ونهاية علمه ، فمنظرته فى تصحيح المعانى ، وإقامة الأغراض عناء لا يجدى ، وتعب لا ينفع ، كأنه لم يسمع ما شحنت به العرب أشعارها من وصف ركّض المنهزم ، وإسراع الهارب ، ولم يعلم أن مذاهب العرب المحمودة عندهم ، التفضّل عند اللقاء ، وترك التحصّن فى الحرب ، وأنهم يرون الاستظهار بالدروع وكثرة الأسلحة ضرباً من الجبن ، وكثرة الاحتفال والتأهب دليلاً على الوهن ، ولم يسمع قول الأعشى :

وإذا تكون كتيبة « ملمومة » خرساء يخشى الدارعون نزائها
كنت المقدّم غير لابس جنة بالسيف تضرب معلماً أبطالها^(١)

فصاحب الوساطة يدفع تهمة التقصير عن صاحبه المتنبي من خلال نظرية عمود الشعر التى استقاها نقاد العرب من شعر العرب ، وطريقتهم فيه ، فالعرب يرون الاستظهار بالدروع ضرباً من الجبن الذى يدفعهم دفعا إلى قوة الأهبة ، وشدة الاستحكام ، والمتنبي واحد من هؤلاء الذين تمثلوا ثقافة العرب ، وشعر العرب ، وأدركوا مذاهبهم فى التعبير ، وإن شئت مزيدا من البيان حول ذلك المعنى ، فارجع إلى ديوان المتنبي ، واقرأ بيتين فقط ، قبل هذا البيت ، وهما البيتان اللذان يقول فيهما :

لا يأمّل النفس الأقصى لمهجته فيسرق النفس الأدنى ويعتني
تردّ عنه قنا الفرسان سابعة صوب الأسنة فى أثائها ديم

لتدرك جيدا أن المتنبي يجسّم البطولة فى صاحبه سيف الدولة بن حمدان فى مواجهة بطريق الروم الذى أقسم على أنه قادر على لقاء سيف الدولة ، وحشد لذلك

(١) الوساطة ٤٣٤ - ٤٣٥

العدد الكثير ، والعدد الفائقة ، التى لم تغن عنه شيئا ، وأصبح ليأسه من النصر والتفوق لا يأمل أن يستتم النفس الطويل ، فهو يغتنم أنفاسه القريية سرقة من أيدي الأجل .

ودرعه السابعة تمنع الرماح من النفوذ فيه ، وقد تلطخت بالدماء التى تسيل من الأسنة عليها^(١) .

هذه البطولة التى أصبحت لازمة من لوازم سيف الدولة لا يجدى معها دروع ولا أسلحة ، ولا استعداد ، ولا كثرة ، ولا قلة ، لأنها تتجاوز ذلك كله ، إلى ما يدمر ذلك كله ، وقد أبدع المتنبي وبرع في تصوير هذه البطولة في كثير من قصائده ، استمع إليه على سبيل المثال : مخاطبا سيف الدولة من قصيدة أخرى :

أَتَوَكَّ يَجْرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّهُمْ سَرَّوْا بِجِيَادِ مَا لَهْنَ قَوَائِمُ
إِذَا بَرَقُوا لَمْ تَعْرِفِ الْبَيْضَ مِنْهُمْ ثِيَابُهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالْعِمَائِمُ
خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الْجُوزَاءِ مِنْهُ زَمَانُ
تَجْمَعُ فِيهِ كُلُّ لِسَنٍ وَأُمَّةٍ فَمَا تُفْهِمُ الْحَدَاثَ إِلَّا التَّرَاجِمُ

.....

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لَوَاقِفِ كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ
تَمَرَّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلَّمَى هَزِيمَةً وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ
تَجَاوَزْتَ مَقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنَّهْيِ إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ : أَنْتَ بِالْغَيْبِ عَالِمُ

فهؤلاء هم أعداء سيف الدولة من الروم ، أتوا مدججين في السلاح ، ولكثرة الحديد عليهم وعلى خيولهم كانت خيولهم كأنها لا قوائم لها ، فهي لا ترى .

وإذا برقوا لكثرة ما عليهم من الحديد لم يفرق بين سيوفهم وبينهم ، لأن عمائمهم الخوذ ، وثيابهم الدروع ، فهم كالسيوف .

فقلوه : ثيابهم من مثلها : أى من مثل السيوف ، يعنى من الحديد ، وكثرة سلاح هذا الجيش ، وقوته واقتداره تعنى قوة سيف الدولة واقتداره أيضا . وهذا الجيش لكثرت طيق الأرض ، وبلغت أصواته السماء ، قال الواحدى : وحصّ الجوزاء بالذكر من بين سائر البروج لأنها على صورة إنسان .

(١) شرح ديوان المتنبي للبرقي . المجلد الثانى : ج ٤ : ص ١٤٠

قال الشَّراح : ولم يسمع في وصف جيش مثل هذا .

ولقد اجتمع في هذا الجيش كل جيل من الناس ، وأهل كل لغة من اللغات ، فإذا كلَّم جيل منهم من ليس من أهل لغته ، احتاج إلى مترجم يترجم له ، وكل هذا إشارة إلى عظم الجيش ، وما قد جمع فيه من المقاتلة .

وأمام هذا الجيش الهائل الذى يشبه الطوفان يقف سيف الدولة حين لا يشك واقف في الموت ، طول الموقف ، وكثرة المصارع فيه ، حتى كأنه في جفن الردى وهو نائم ، فلم يبصره ، وغفل عنه بالنوم ، فسلم من الموت^(١) .

فانظر كيف وقف سيف الدولة في مواجهة الموت المحقق ؟ وكيف كانت تلك الوقفة في جفن الردى ؟ وكيف أطبق الردى جفنه على البطل المغوار ، أو على بطولة البطل المغوار ، لتسلم من الموت ؟

ألبيست هذه إصابة في الوصف ، وإحكاما في بلوغ الهدف ، بلغه أبو الطيب عن طبع ورواية وذكاء ودربة كما يقول الجرجاني ، وأضاف إلى ذلك كله صنعة فائقة رائقة لم تعمر من صفو هذا المعين الشعرى الرقاق .

قال الواحدى : سمعت الشيخ أبا معمر الفضل بن اسماعيل القاضى يقول : سمعت القاضى أبا الحسين على بن عبد العزيز الجرجانى يقول :

لما أنشد المتنبي سيف الدولة هذا البيت والذى بعده أنكر عليه سيف الدولة تطبيق عجزى البيتين على صدرهما ، وقال له : كان ينبغي أن تقول :

وقفتَ وما في الموت شك لواقف ووجهك وضّاح وثغرك باسم
تمر بك الأبطال كلّمى هزيمة كأنك في جفن الردى وهو نائم

ثم قال : وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله :

كأننى لم أركب جوادا للذة ولم أبتطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخليى كرى كرة بعد إجمال

قال : ووجه الكلام في البيتين على ما قاله العلماء بالشعر أن يكون عجز الأول مع الثانى ، وعجز الثانى مع الأول ، ليستقيم الكلام ، فيكون ركوب الخيل مع الأمر للحيل بالكر ، ويكون سبأ الخمر مع تبطن الكاعب .

(١) أسامة ، ٩٩ - ١٠١

فقال أبو الطيب : أدام الله عز مولانا ، إن صح أن الذي استلوك هذا على امرئ القيس أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس ، وأخطأت أنا ومولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك ، لأن البزاز يعرف جملة ، والحائك يعرف جملة وتفصيله ، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية .

وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد ، وقرن السماح في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء ، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت أتبعته بذكر الردى ، ليجانسه ، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عبوسا ، وعينه من أن تكون باكية : قلت : ووجهك وضاح | وثغرك باسم : لأجمع بين الأضداد في المعنى .

فأعجب سيف الدولة بقوله ، ووصله بخمسين دينارا من دنانير الصلات وفيها خمسمائة دينار .

قال الواحدى : ولا تطبيق بين الصدر والعجز أحسن من بيتى المتنبي ، لأن قوله : كأنك في جفن الردى وهو نائم : هو معنى قوله : وقفت وما في الموت شك لواقف ، فلا معدل لهذا العجز عن هذا الصدر ، لأن النائم إذا أطبق جفنه أحاط بما تحته ، فكأن الموت قد أظله من كل مكان كما يحرق الجفن بما يتضمنه من جميع جهاته ، فهذا هو حقيقة الموت ، وقوله : « تمرّك الأبطال » . هو النهاية في التطابق للمكان الذى تكلم فيه الأبطال ، فتكلج وتعبس ، وقوله : « ووجهك وضاح » لاحتقار الأمر العظيم^(١) .

وإذا كان لسيف الدولة بطولة في الحرب ، فلأبى الطيب بطولة تقابلها في الشعر إذ لم يقنعه ما ذهب إليه الأمير القائد من مطابقة الصدر للعجز في كلا البيتين المذكورين ، سواء بالنسبة لبيتى امرئ القيس ، أو بيتى المتنبي .

ورد أبو الطيب ردّ عالم بالشعر ، خبير بديوان العرب ، يتمكن منه الطبع ، وتروق فيه الصنعة ، وتكثر الرواية ، ويعمق الذكاء ، وتنوع الدربة والخبرة ، ليصل من وراء ذلك كله إلى الإصابة في الوصف ، والاقتدار في الوصول إلى الهدف .

وانظر إلى البيت الأخير الذى يصوّر فيه المتنبي بعض سمات البطولة في سيف الدولة فيقول مخاطبا إياه : لقد أظهرت من إقدامك وعزمك وجلدك على المخاوف ما تجاوزت به حدّ الشجاعة والعقل إلى ما يقوله قوم : من أنك تعلم الغيب ، وتعرف أعقاب الأمور قبل حلولها .

(١) السابق : ١٠١ — ١٠٢

وهو يعنى أن ما اقتحمته من الأهوال لا تثبت أمامه شجاعة ، وما أظهرته من الصبر ورباطة الجأش لا يكفى فى مثله العقل والرصانة ، فكأنك قد كوشفت بالغيب ، وعرفت أن العاقبة لك ، فلبثت فى تلك الحال وضاحا بساما لا تكثر لما تراه حولك من الأهوال^(١) .

هذا الوصف المصيب من أبى الطيب لبطولة سيف الدولة وصف شعري ، تجد فيه أطقا: من المعانى الغريبة التى لا يكاد يتصورها حس ، أو عقل ، وإنما هى من فعل العبقرية وحدها ، تجدها وقد أخرجت لإخراجا شعريا مستساغا لا ينبو عنه الذوق ، بل يستملحه ، ويتعجب له ، ويطمئن إليه ، ولا ينكره منطق العقل فى تألف جزئياته وانسجامها ، ودقة العلاقات والروابط بينها ، ومن ثم فأنت ترى هذا الوصف جديرا بعصر المتنبي ، وبكل عصر بعده ، حتى عصرنا ، وما بعد عصرنا .

وتحضرنى فى هذه المناسبة كلمات « لتوماس هاردى » تنطبق تماما على أبى الطيب المتنبي : يقول :

« ولكن مجد الشعر إنما يكمن فى سماحته ، بحيث يتقبل بيز ، رجاله أناسا متغايرين إلى أبعد حد^(٢) » .

ونقول : « فى رأى أنه خليف بالشاعر أن يعبر عن عاطفة العصور جميعها ، وعن فكره هو فحسب^(٣) »

ويقول : « لا يوجد شعر جديد ، ولكن يوجد شاعر جديد ، إذا سار قدما بجذوة الشعر ، فاستحدث نغمة جديدة ، وإلا فهو ليس بالشاعر الجديد ، وهذه النغمة الجديدة هى ما يثير زوابع النقد^(٤) »
وإليك مثالا آخر :

عاب أعداء المتنبي عليه قوله :

وإننى لمن قوم كأن نفوسنا بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

(١) السابق : ١٠٣

(٢) حياة توماس هاردى : فلورنس إميلي : ترجمة عثمان نورية ، مراجعة مصطفى حبيب الألف كتاب : إشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالى : ج ٢ : ٢٣٢

(٣) السابق : ٢٣٧

(٤) السابق : ١٠٢

فقالوا : قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر ، وهذا من شنيع ما وجد في شعره .

واعتذر له الجرجاني بتعليل طويل ذهب فيه إلى أن بعض المحتجين عنه زعموا أن العرب تحمل الكلام على المعنى ، فتصرف الضمير عن وجهه ، وترك رده ، مع الحاجة إليه ، إذ المراد بالضمير الثاني هو الأول في الحقيقة ، وإن اختلفت العلامتان .

قالوا : وقد جاء ذلك عن العرب في الأسماء الناقصة التي تتم صلاتها وهي أحوج إلى الضمير الراجع إليها ، كقول المهلهل :

وأنا الذي قتلت بكرا بالقنا وتركك تغلب غير ذات سنام

ولمّا وجه الكلام : وأنا الذي قتل : ويكون في « قتل » ضمير تقديره وأنا الذي قتل هو .

وقول أبي النجم :

يأيها الذي قد سوتنى وفضحتنى وطردت أم عياليا

ولو ردّ الضمير على حقيقته لقال : الذي قد ساءنى .

وكل هذا محمول على المعنى ، قالوا : وقد جاء في القرآن العزيز : « إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنا لا نضيع أجر من أحسن عملا » وليس في الخبر ما يرجع إلى الأول ، ولو ردّ الضمير إلى الأول لقليل : إنا لا نضيع أجرهم ، لكنه لما كان من أحسن عملهم المضمرون بهم ، جاز أن ينوب أحدهما عن الآخر ، لأن من أحسن عملا هو من آمن :

قالوا : وقد جاء في شعر العرب ما يشبه هذا مما أقيم فيه إحدى الكنايتين مقام الأخرى ، اعتمادا على المعنى ، مثل قول لبيد :

فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه فسما إليه كهلها وغلأمها

يريد : كهلنا وغلأمنا :

وشبه بهذا قول الله تعالى : « حتّى إذا كنتم في الفلك ، وجريّن بهم بريج طيبة » عدل عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب اعتمادا على ظهور المعنى^(١) .

(١) الوساطة : ٤٤٦ وما بعدها

فالمتنبى يدرك جيدا ظاهرة الالتفات الموجودة في الآيات ، ويدرك جيدا من خلال إدراكه وتمثيله لتراث العرب الأدبي أن ضمير المتكلم أو المتكلمين أقرب من ضمير الغائبين ، فحين انتسب إلى قومه ذوى الأنفة والكبرياء في صدر البيت ، التفت إلى نفسه ، لتكون الأنفة أقرب ، والشموخ أعظم في نظره هو قبل أى اعتبار آخر .

وكثيرا ما خرج المتنبى على أصول القواعد بغية الوصول إلى معنى نادر ، أو مضمون جديد ، وذلك لأنه شاعر ملء الزمان والمكان ، فهو لا يقف عند القاعدة إذا كانت تعوقه عن إبراز مكنون رائع ، أو دلالة عميقة .

والجرجاني متمرد على التمرّد ، لا يقبل التجديد النادر ، ولكنه يقبل التجديد الهادئ المعتدل مثل وساطته في النقد .

أما النقد الحديث فيقبل هذه الظاهرة ، ويرحب بها ، وهي ظاهرة تسمى في علم الأساليب « بكسر البناء » « Rupture de Syntaxe » وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء وروعه ، وإنما يباح هذا لكبار الكتاب ، بل يحمدون من أجله ، وهم لا يأتونه عن جهل بالقواعد ، أو عن غفلة في العبارة ، وإنما يقصدون إليه لأغراض لا حصر لها ، وإن استطعنا أن نحسها في كل حالة بذاتها^(١) .

من خلال هذين المثالين نجد شاعرا مصيبا في الوصف ، مقتدرا على التعبير ، مهيمنا على قواعد اللغة ، متخطيا إياها بغية الهدف والمضمون أحيانا .

ولست أدري لماذا لم يرق المتنبى في نظر « بروكلمان » إذ ذهب إلى أن أصلاته غير كثيرة في شعره ، إذا صرف النظر عن عبقرته في بعض قصائد جلييلة قالها في شبابه ، ولا يقل في شعره فساد الذوق^(٢) .

ويلعل الدكتور طه حسين عجز الأستاذ « بلاشير » عن تذوق جمال الفن من شعر المتنبى ، بأن جنسيته ، واختلاف مزاجه وطبعه — ويخشى أن يذكر دينه أيضا — كل هذا يجعل تأثيره بهذا النحو من شعر المتنبى قليلا ضئيلا ، وربما جعله تأثيرا عكسيا ، وربما دفعه إلى الغضب من هذا الشعر ، والازدراء له .

أما نحن فإن هذا الشعر يثير في نفوسنا عواطف أخرى ، ويستتبع فيها حركات لا تنتظر من نفس الأستاذ « بلاشير » وأمثاله من العلماء الأوربيين^(٣) .

(١) النقد المهجى عند العرب : ٢٦٩

(٢) تاريخ الأدب العربى : ج ٢ نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار : دار المعارف ٨٣

(٣) مع المتن : دار المعارف : ط ١١ ص ١٧٤

والآن : ما عيار الإصابة في الوصف عند المرزوقي ؟

إنه الذكاء وحسن التمييز ، أو قل : إنه الذكاء والذوق ، وكلاهما يرجع إلى الطبع في جملة ، فما وجداه صادقا في علوقه بالنفس ، نابعا من أعماق التجربة التي احترق بها الشاعر والأديب ، معبرا في صدق فني عن معالم هذه التجربة ، كان موصلا جيدا ، يتمكن من نفس المتلقى .

والمرزوقي هنا لم يخرج — في الجملة — على ما ارتآه صاحب الوساطة حول هذا المعنى ، وهو الإصابة في الوصف .

فالشعر عند كليهما لا بد أن يصيب وصفه ، أو يصيب في وصفه ، أو يبلغ هدفه من نفس قارئه وسامعه ، فيكون الشعر قد كملت فيه أداة التوصيل ، وهي تلك الذبذبات أو التموجات النفسية الخالصة التي تربط بين الشاعر والمتلقي ، ولن تكون هذه الذبذبات أو التموجات النفسية الخالصة التي تحكم الرباط ، مصاحبة بلذة الشعر وإمتاعه والاسترواح به إلا إذا توفر لهذا الشعر عنصر الصدق .

والصدق هنا لا يقصد به ما هو نقيض الكذب ، فتلك قضية أخرى من قضايا النقد الأدبي ، ولكن المراد بالصدق هنا هو الصدق الفني بمعنى أن يكون الشاعر صادقا في التعبير عما يحسه من داخله ، وأن يجيء شعره صورة لما في أعماقه من رؤى وأحاسيس ، فإذا مدح غاص في أعماق الممدوح ، واستكشف مكنون رؤاه ، ووصل إلى السر فيما يستحق عليه أن يمدح ، كاللون البطولات ، والإنسانيات ، والمروءات ، والصفات الفاضلة التي تدفع إلى الشعر ، وتثير قرائح الشعراء .

فإذا كانت غاية المديح بدرة دنائير ينشدها الشاعر من ممدوح لممدوح ، وينتقل لأجلها من مكان لمكان ، ولم تنتقل إليه خصيصة من خصائص الممدوح التي يتميز بها على من عداه من الناس ، والتي تعد أصلا وقاعدة من قواعد الحياة المعنوية الخالدة ، جاء هذا المديح ضربا من التزلف المقيت ، والنفاق المبغض إلى النفس ، والتجارة البائرة التي لا تجدى نفعا في بناء الحياة الراقية .

يكون المديح إذن للصفات الراسخة في نفس الممدوح ، ولا يكون للدنانير في حد ذاتها ، لأن الصفات الراسخة في النفس أصل ثابت ، قد تدفع إلى إعطاء الدنانير ، أو إلى إعطاء القيم والتقاليد العظيمة ، أو إلى نشر العدل والإنصاف بين الجماعات والأفراد ، وهنا تكون لهذه الصفات قيمتها المثل في أنها دوافع قوية لفيوض من الشعر .

أما إذا تصوّرنا غنيا جاهلا ، أو خنزيرا من البشر ، تفيض الدنانير فيضا من راحتيه ، وأراد أن يكتسب لنفسه مجدا عظيما يسمو به بين الناس ، وراح يشتري قصائد الشعراء في مديحه ، وتزيين جهله ، وتحويل « الخنزيرية » فيه إلى أعظم صفات الآدمية ، وإنهال عليه الشعراء ، طمعا في هذه الدنانير — لا غير — فماذا يكون حال هذا الشعر يا ترى ؟

هل يوصف هذا الغنيّ الجاهل الخنزير بأنه بطل الأبطال ، وعالم العلماء وحكيم الحكماء ، وقائد السلام والحرب ، إلى آخر هذه الأوصاف التي لا تحرك شعرة من الإثارة في السامعين والقارئ ؟ أو ماذا يقول الشعر فيه ؟

هنا يفتقد الشعر خاصية من ألزم خاصياته ، وهي الصدق الفني ، أي التعبير عما يحسّه الشاعر حيال الممدوح .

وهكذا جميع أغراض الشعر ، فإذا وقف الشاعر أمام وردة في حديقة غناء تفرق من حوله العصافير على أعوادها ، وتنساب المياه جداول رقراقة على صفحاتها ، ولم يحسّ معنى من معاني الحب ، ولا طيفا من أطيايف الأمل ، ولا نشوة من تموجات السعادة ، ثم كتب قصيدة من مائة بيت في واحد من هذه المعاني ، فأنت لا تسمع إلا صخورا يقذف بعضها في أذنيك ، ولا ترى إلا جثثا وأشلاء ممزقة تنتثر هنا وهناك .

إذ كيف يعبر عن الحب من لا يحبّ ، وكيف يهجو من لا يكره ، وكيف يرثى من لا يدمع قلبه قبل أن تدمع عيناه لفراق عزيز أو أليف أو صديق ؟

من هنا جاءت كلمة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب قاطعه في قيمة الصدق الفني في الشعر ، وأن يكون الشعر صورة لما في نفس صاحبه من بواعث ، بعيدا عن المبالغة الممجوجة ، والإغراق السخيف ، الذي ينبو عنه العقل ، ويمجّه الذوق ، ولا تشعر معه الجوانح بأى قشعريرة للارتياح والانبهار واللذة النفسية .

اسمع معي ما جاء عن عمر في زهير : يروى أنه قال : أنشدوني لأشعر شعرائكم ، قيل : ومن هو ؟ قال : زهير ، قيل : وبم صار كذلك ؟ قال :

كان لا يعاظم بين القول ، ولا يتبع حوشى الكلام ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو

فيه^(١) »

(١) الشعر والشعراء لأس قتيبة : ج ١ ١٣٧ — ١٣٨

ومعنى ذلك : أنه لم يحمل بعض الكلام على بعض ، ولم يتكلم بالرجيع من القول ، ولم يكرّر اللفظ والمعنى ، كما جاء في اللسان ، ولم يسلك طريق الوحشي والغريب ، إذ يبدو فيه معاناة التكلف الذى يؤدى إلى تهجين الشعر ، ولا يمدح الرجل إلا بما يكون فيه من صفات جميلة راسخة نفسية أو جسدية ، تدل على أنه يعبر عن إحساسه بتلك الصفات ، وتفاعله معها ، وانفعاله بها .

« قال عبد الملك لقوم من الشعراء : أى بيت أمدح ؟ فاتفقوا على بيت زهير :

ترأه إذا ما جئته متهللاً كأنك تعطيه الذى أنت سائله^(١)

فانظر كيف رسم زهير سمات الكرم الأصيلة فى نفس « حصن بن حذيفة الفزارى » هذه السمات التى يبدو بها « حصن » متهللاً مستبشراً مشرق الحيا باستمرار ، والتى تطبع على جبينه ألوانا من الأريحية والرضا .

هذه السمات لم يجدها « زهير » أبلغ ما تكون ، وأروع ما تكون ، إلا فى أسارير المعتفين والمادحين لهذا النموذج العربى العظيم ، فتقابلت الأضداد بين الآخذ والمعطى ، فكأن المعطى آخذ ، وكأن الآخذ معط .

وفى هذا ما نسميه بالامتزاج بين حقيقتين ، حقيقة النموذج الكريم ، وحقيقة الشاعر الصادق .

وشئ آخر نلمحه ونستوحيه من صياغة هذا البيت لزهير ، هو الصنعة المحكمة التى تبلغ مبلغ الخفاء فى الدقة ، والتى تعد من صميم الخلق العشرى ، بحيث يبدو البيت للقارئ ساذجا بسيطا وليد الطبع والسليقة ، وليس فيه أثر لصنعة ما .

ولقد عدّ « قدامة بن جعفر » المعاظلة من عيوب اللفظ ، وذهب إلى أنها مداخلة الشئ فى الشئ ، يقال : تعاضلت الجرادتان ، وعاضل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر ، وإذا كان الأمر كذلك ، فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام فى ما يشبهه من وجه ، أو فيما كان من جنسه وبقي النكير إنما هو فى أن يدخل بعضه فى ما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به ، ولا يعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة^(٢) .

(١) السابق : ١٣٩

(٢) نقد الشعر : تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم حفاوى : ط ١ - ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م : ص ١٧٤

وفي مجال نعت المديح ذكر كلمة عمر — رضى الله عنه — في زهير : « إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال »

ويعلق عليه بأن في هذا القول منفعة عامة ، إذا فهم وعمل به ، وهى العلم بأنه إذا كان الواجب ألا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم ، فكذلك يجب ألا يمدح شيء غيره إلا بما يكون له ، وفيه ، وبما يليق به ، أولا ينافره .

وهناك منفعة أخرى ، وهى أن الواجب قصد الغرض المطلوب ، وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه .

وحصر صفات المديح في أربع : هى العقل ، والشجاعة ، والعدل ، والعفة ، وكان المقاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا ، والمادح بغيرها مخطئا ، وقد يجوز في ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها البعض ، ويغرق فيه ، دون البعض الآخر ، كأن يصف الشاعر إنسانا بالجوهر الذى هو أحد أقسام العدل وحده ، فيغرق فيه ، ويتفنن في معانيه ، أو بالنجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بالجود والنجدة معا ، أو يقتصر عليهما دون غيرها ، فلا يُستَمَى حينئذ مخطئا ، لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله ، لكنه يسمى مقصرا عن استعمال جميع صفات المدح .

فقد وجب أن يكون على هذا القياس المصيب من الشعراء من مدح الرجال بهذه الخلال ، لا بغيرها ، والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ، ولم يقتصر على بعضها .

ومثل لذلك بقول زهير :

أخى ثقة لا تُهْلِك الخمرُ ماله ولكنه قد يهلك المال نائلة
فوصفه في هذا البيت بالعفة ، لقلة إمعانه في اللذات ، وأنه لا ينفد ماله فيها ، ووصفه كذلك بالسخاء ، لإهلاكه ماله في النوال ، وانحرافه إلى ذلك عن اللذات ، وذلك هو العدل . ثم قال :

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذى أنت سائله^(١)
فزاد في وصف السخاء ، بأن جعله يهش له ، ولا يلحقه مضض ، ولا تكره لفعله . ثم قال :

(١) هذا البيت من قصيدة لزهير يمدح بها هرم بن سنان ، وقيل : إنه يمدح بها حصص بن حذيفة الغزاري . وقد صرح باسم حصص في أحد أبياتها : فمن مثل حصص في الحروب

فَمَنْ مِثْلُ حِصْنٍ فِي الْحُرُوبِ وَمِثْلُهُ لَانْكَارِ ضَيْمٍ أَوْ لِحَصِيمٍ يُجَادِلُهُ

فَأَتَى فِي هَذَا الْبَيْتِ بِالْوَصْفِ مِنْ جِهَةِ الشَّجَاعَةِ ، وَالْعَقْلِ ، فَاسْتَوْعَبَ زَهِيرٌ فِي آيَاتِهِ هَذِهِ الْمَدِيحَ بِالْأَرْبَعِ الْخِصَالِ ، الَّتِي هِيَ فُضَائِلُ الْإِنْسَانِ عَلَى الْحَقِيقَةِ ، وَزَادَ فِي ذَلِكَ مَا هُوَ — وَإِنْ كَانَ دَاخِلًا فِي هَذِهِ الْأَرْبَعِ — فَكَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُ وَجْهَ دُخُولِهِ فِيهَا .

حَيْثُ قَالَ : « أَخِي ثِقَةٌ » وَهِيَ صِفَةٌ لَهُ بِالْوَفَاءِ وَالْوَفَاءِ دَاخِلٌ فِي الْفُضَائِلِ الَّتِي سَبَقَ ذِكْرُهَا . وَيَذْهَبُ قَدَامَةً أَيْضًا — تَفْرِيعًا عَلَى هَذِهِ الصِّفَاتِ — بِأَنَّ الشُّعْرَاءَ قَدْ يَتَفَنُّونَ فِي الْمَدِيحِ ، بِأَنْ يَصِفُوا حَسَنَ خَلْقَةِ الْإِنْسَانِ ، وَيَعْدِدُوا أَنْوَاعَ الْأَرْبَعِ الْفُضَائِلِ وَأَقْسَامِهَا ، وَأَصْنَافَ تَرْكِيبِ بَعْضِهَا مَعَ بَعْضٍ ، وَمَا أَقْلٌ مِنْ يَشْعُرُ بِأَنَّ ذَلِكَ دَاخِلٌ فِي الْأَرْبَعِ الْخِلَالِ عَلَى الْإِنْفِرَادِ ، أَوْ بِالتَّرْكِيبِ ، إِلَّا أَهْلَ الْفَهْمِ .

كَأَنَّ يَذْكُرُوا مِنْ أَقْسَامِ الْعَقْلِ ثِقَافَةَ الْمَعْرِفَةِ وَالْحَيَاءِ وَالْبَيَانِ وَالسِّيَاسَةِ وَالْكَفَايَةِ وَالصَّدْعَ بِالْحُجَّةِ ، وَالْعِلْمَ وَالْحِلْمَ عَنْ سَفَاهَةِ الْجَهْلَةِ ، وَغَيْرَ ذَلِكَ مِمَّا يَجْرِي هَذَا الْمَجْرَى . وَمِنْ أَقْسَامِ الْعِفَّةِ الْقَنَاعَةُ وَقِلَّةُ الشَّرِّهِ ، وَطَهَارَةُ الْإِزَارِ ، وَغَيْرَ ذَلِكَ مِمَّا يَجْرِي مَجْرَاهُ . وَمِنْ أَقْسَامِ الشَّجَاعَةِ الْحِمَايَةُ وَالِدِفَاعُ وَالْأَخْذُ بِالنَّارِ وَالنَّكَايَةُ فِي الْعَدُوِّ وَالْمَهَابَةُ وَقَتْلُ الْأَقْرَانِ وَالسَّيْرُ فِي الْمَهَامَةِ الْمَوْحِشَةِ ، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ .

وَمِنْ أَقْسَامِ الْعَدْلِ السَّمَاةِ ، وَبِرَادِفِ السَّمَاةِ التَّغَابُنِ ، وَهُوَ مِنْ أَنْوَاعِهَا ، وَالْإِنْظِلَامِ ، وَالتَّبَرُّعِ بِالنَّائِلِ ، وَإِجَابَةُ السَّائِلِ وَقَرَى الْأَضْيَافِ ، وَمَا جَانَسَ ذَلِكَ . فَأَمَّا تَرْكِيبُ بَعْضِهَا مَعَ بَعْضٍ فَيَحْدُثُ مِنْهُ سِتَّةُ أَقْسَامٍ :

فَالَّذِي يَحْدُثُ عَنْ تَرْكِيبِ الْعَقْلِ مَعَ الشَّجَاعَةِ فَالْصَّبْرُ عَلَى الْمَلَمَاتِ ، وَنَوَازِلِ الْخَطُوبِ ، وَالْوَفَاءُ بِالْإِعَادِ .

وَعَنْ تَرْكِيبِ الْعَقْلِ مَعَ السَّخَاءِ فَإِنْجَازُ الْوَعْدِ ، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ .

وَعَنْ تَرْكِيبِ الْعَقْلِ وَالْعِفَّةِ فَالرَّغْبَةُ عَنِ الْمَسْأَلَةِ ، وَالْإِقْتِصَارُ عَلَى أَدْنَى مَعِيشَةٍ ، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ .

وَعَنْ تَرْكِيبِ الشَّجَاعَةِ مَعَ السَّخَاءِ الْإِتْلَافُ ، وَالْإِخْلَافُ ، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ .

وَعَنْ تَرْكِيبِ الشَّجَاعَةِ مَعَ الْعِفَّةِ : إِنْكَارُ الْفَوَاحِشِ ، وَالْغَيْرَةُ عَلَى الْحَرَمِ .

وَعَنْ السَّخَاءِ مَعَ الْعِفَّةِ الْإِسْعَافُ بِالنُّفُوتِ ، وَالْإِثَارُ عَلَى النَّفْسِ ، وَمَا شَاكَلَ كُلَّ ذَلِكَ :

وجميع هذه التركيبات قد ذكرها الشعراء، في أشعارهم^(١).

ثم وقف بعد ذلك عند نعت الهجاء، ونعت المرائي، ونعت التشبيه، ونعت الوصف من أرسطو، وأراد في إطارها وضع نظرية لنقد الشعر^(٢).

والقارئ للفصل التاسع من كتاب الخطابة لأرسطو، وهو الخاص بالخطابة الاستدلالية يرى أن قدامة يحذو حذو أرسطو في كل ما ذهب إليه في هذا الفصل.

فالجمل عند أرسطو يستأهل المدح لذاته، والفضيلة جمال، لأنها غاية تستأهل المدح لذاتها، وللفضيلة أجزاء أو مظاهر: هي العدالة والشجاعة والمروءة والسخاء والعظمة والتسامح وصدق الحس والحكمة.

وهذه الفضائل متدرجة في الفضل، فأعظمها أكثرها نفعا للناس، ومن هنا تعلقو العدالة والشجاعة على سائر الفضائل، لأن العدالة تؤثر في الحرب والسلام، ولأن الشجاعة فاصلة في الحرب، ويأتي بعدهما الكرم والسخاء، لأن الكرماء يعطون ثروتهم، أو منها، والعفة فيها عدالة، لأنها عدم تجاوز القانون فيما يتعلق بشهوات النفس ولذائذ الجسم.

وأرسطو بعد ذلك يفرق بين الكرم والسخاء على خلاف المشهور من "ترادفها"، ويفرق بينهما تفريقا فلسفيا في باب الأخلاق، فالأول هو الفضيلة الدافعة إلى مواطن المروءة مستعينة بالمال، والسخاء هو الفضيلة التي تدفعنا إلى الجود بأكثر ما نملك.

وما دامت الفضائل متصفة بالجمال، فكل ما يتعلق بها يتصف بالجمال أيضا، فكل عمل يتصف بالشجاعة جميل، وكل عمل يتصف بالعدالة جميل، والأشياء التي تتصف بالكرامة جميلة، وتؤثر على الأشياء المتصلة بالمال، وما يجازي عليه بالكرامة والمال، وفعل من أجل الكرامة كان خيرا مما فعل من أجل المال، ومما فعل من أجلهما معا..... أطلع

هذه هي العناصر التي يستمدّها المدح والهجاء، وهذه هي الاعتبارات التي توضع نصب أعيننا حينما نتوجه بمدح، أو ندفع إلى ذم، وهي بعينها الروابط بين المدح والهجاء، فما الهجاء إلا مواطن الأضداد في المدح^(٣).

(١) نقد الشعر ٩٥٠ وما بعدها.

(٢) انظر ما كتباه عن المنهج العقلي لقدامة في كتابنا «النقد والنقاد».

(٣) كتاب الخطابة لأرسطو طاليس: ترجمة وتقديم وتحقيق الدكتور إبراهيم سلامة: ط ٢ مكتبة لادخار المصرية ص ١٤١ وما بعدها.

من هنا نرى أن قدامة كان مولعا بتقليد أرسطو ، ليقنن لنظرية جديدة في نقد الشعر يرى نفسه أحق الناس بأن تنسب إليه ، وينسب إليها ، ولم يكن مشغولا بنظرية عمود الشعر كما كان الأمدى والجرجاني ، وإن كانت الفضائل النفسية التي ذكرها محورا للمديح ، وجعل نقيضها محورا للذم ، لم تخرج جملة عن الصفات والمميزات التي شاعت على ألسنة الشعراء العرب .

ومن العجيب أن قدامة قد حاكى أرسطو في الفضائل النفسية ولم يحاكه في الفضائل الجسدية فأرسطو يذهب إلى أن أجزاء السعادة لا تخرج عن شرف المنبت ، وكثرة الصديق ، وصداقة الفضلاء ، والثروة ووفرة الفضل ، وزيادة التسل الصالح ، وجمال الشيخوخة ، وإلى ذلك الصفات الجسمية الحسنة من الصحة والجمال والقوة وطول القامة والاستعداد الرياضي لألعاب القوة ، وحسن السمعة ، وألقاب الشرف ، وبمن النقية ، والفضيلة في جملتها أو في تفضيلها من حزم وشجاعة وعفة وعدالة^(١) .

ويمثل قدامة للمدح المعيب ، لوصف الشاعر للمظاهر الجسيمة ، بقول عبيد الله بن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

ويقول : إن وجه عتب عبد الملك إنما هو من أجل أن هذا المادح عدل به عن بعض الفضائل النفسية التي هي العقل والعفة والعدل والشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم في البهاء والزينة^(٢) .

والحقيقة أن عبد الملك لم يغضب من ابن قيس لما ذهب إليه قدامة من وقوفه على الأوصاف الجسدية ، ولكنه غضب للفرق الهائل بين هذا البيت الذي مدح به عبد الملك ، والبيت الذي مدح به مصعب بن الزبير في مجال الموازنة ، وهو

إنما مُصْعَبُ شهابٍ من الله تجلّت عن وجهة الظلماء

فمصعب ينحى جلاله وبهاؤه وعظمته من جلال الإيمان وبهائه وعظمته ، فأنت تراه مشرق الأسارير التي تستمد ضياءها من تقوى الورع ، وورع التقوى .

أما عبد الملك فيحى جلاله وبهاؤه وعظمته من سيادة السلطان ، وسلطان

(١) السابق : ٢٠٧

(٢) نقد الشعر ١٨٤ — ١٨٥

السيادة ، وعظمة الملك ، وملك العظمة ، وشتان ما بينهما ، هذا ابن الآخرة ، وهذا ابن الدنيا .

وعبد الملك رائق الفكر ، ناضج الذوق ، أدرك ما قلناه في بيت مصعب ، وأكثر مما قلناه ، مما يحتمله لفظه ومعناه ، فغضب من ابن قيس .

ويذهب « صاحب العمدة » إلى أن أكثر ما يعول على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة ، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية كالجمال والأبهة ، وبسطة الخلق ، وسعة الدنيا ، وكثرة العشيرة ، كان ذلك جيدا ، إلا أن « قدامة » قد أبى منه ، وأنكره جملة ، وليس ذلك صوابا .

ولمّا الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصحّ ، فأما إنكار ما سواها كرامة واحدة ، فما أظن أحدا يساعده فيه ، ويوافقه عليه^(١) .

وينقل ابن سنان الخفاجي مخالفة الآمدي لقدامة في رأيه حول صفات المدح وحول تفسيره لبيت ابن قيس الرقيات في مدح عبد الملك ، وقال إنه خالف فيه مذاهب الأمم كلها ، 'عربيها' وأعجميها ، لأن الوجه الجميل يزيد في الهيبة ، ويتمنّ به ، ويدلّ على الخصال الحمودة ، وهذا الذي ذكره أبو القاسم صحيح ، ولو لم يكن في ذلك إلا ما قد جبلت النفوس عليه من الميل إلى الوجوه الحسان لكفى وأغنى^(٢) .

وتبقى الإصابة في الوصف عند الجرجاني والمرزوقي صفة عامة شاملة ، أو مصطلحا نقديا تقاس به أغراض الشعر ، هذا المقياس يستمد طاقته في الحكم على الأعمال الأدبية وتفسيرها من الذكاء وحسن التمييز عند المرزوقي ، ومن الطبع والرواية والذكاء والدربة عند الجرجاني .

(١) العمدة : ج ٢ : ١٣٥

(٢) سر المصاحبة : ص ٢٥٧

المقاربة في التشبيه :

يذكر كلّ من القاضي الجرجاني والمرزوقي هذا المبدأ من بين مبادئ عمود الشعر ، إلا أن صاحب الوساطة يمزج بين المبدأ ، ومبدأ الملاءمة في الاستعارة ، باعتبار أن التشبيه أصل لها ، وقاعدة يبنى عليها ، وباعتبار أن الاستعارة التي يقصد إليها الجرجاني هي مالا يخرج بالشاعر ولا بالتعر عن النظرية التي قد ألفها ، واقتنع بها ، واستراح إليها ، أما الاستعارة المتكئفة التي كثرت وتراكت في مذهب التصنيع ، فلم تكن العرب تحفل بها .

أما المرزوقي فقد وقف عند مبدأ المقاربة في التشبيه ، ومبدأ ملاءة المستعار فيه للمستعار له ، وسوف نرى من خلال هذا العرض أنهما متداخلان في ذهن المرزوقي تداخلا واضحا ، باعتبار الوشيجة التي تقرب بينهما ، وتصل كلا منهما بأخيه .

من هنا يجيء حديثنا عن هذين المبدأين متصلين متشابهين ، إذ الفصل بينهما لون ممزوج من التكرار ، نحن في غنى عنه .

ويقف الجرجاني عند نماذج من الاستعارة حسنة ، ونماذج من الاستعارة السيئة في شعر العرب ، ونماذج تكشف عن إفراط بعض الشعراء فيها .

فمن النماذج الحسنة قول زهير :

وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاجِلُهُ .

وقول لبيد :

إِذْ أَصَحَّتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا :

وقول ابن الطَّيِّرَةِ :

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا .

بَسَّالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

وقول الحارث بن حلزة :

حَتَّى إِذَا التَّفْعُ الظُّبَاءُ بِأَطْ—

رَافِ الظَّلَالِ وَقَلْنَ فِي الْكُنُوسِ

وقول أنى نواس :

وَإِذَا بَدَأَ اقْتَادَتْ مَحَاسِنُهُ .

سَرَا إِلَيْهِ أَعْنَتُ الْحَدَقِ

وقول مسلم بن الوليد :

ولمّا تلاقينا قضى اللَّيْلُ نَحْبَهُ :

وقوله :

ظلمتك إن لم أجزل الشكر إنما جعلت إلى شكرى نوالك سلماً

ولم يعلق على الأبيات السابقة بكلمة واحدة تفيد سرّ الحسن في هذه الاستعارات
ماعدا بيت مسلم الأخير ، فقد قال بعده :

« فانظروا بين استعارته : « السّلم » واستعارة أئى تمام في قوله :

ما ضرّ أروع يرتقى في همّة روعاء أن لا يرتقى في سلّم^(١)

هذا عن الاستعارة الحسنة في الأبيات ، أما عن الاستعارة الحسنة في المقطوعات
فيمثل بقول « كشاجم يصف السّحاب :

مُقبلة والخِصبُ في إقبالها	والرعدُ يحدو الورق من جملها
أخطبة أبداع في ارتجالها	كأنها من ثقل انتقالها
تجلها الريح عن استعجالها	إلا بما تجذب من أذيالها
فحين ضاق الجو عن مجالها	وراحت الرياح من كلالها
جنوبها تشكو إلى شمالها	دنت من الأرض على أذلها
كأنما تسأها عن حالها	والزهر قد أصغى إلى مقالها
وكاد أن ينهض لاستقبالها	تسمحت بالرى من زلالها

ويعلق على أمثال هذه المقطوعات بقوله :

« فقد جاءك الحسن والإحسان ، وقد أصبت ما أردت من إحكام الصنعة ،
وعذوبة اللفظ »^(٢).

ومن مثل الاستعارة السيئة عند الجرجاني قول أئى تمام :

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك . طوبوا

(١) الوساطة ٣٩٠

(٢) الوساطة : ٣٤ - ٣٦

ويقوله :

لها يَبْنَ أبواب الملوِك مَزَامِرُ من الذِكر لم تُنْفَخ ولا هى تُزْمَرُ

ويقوله :

إذا ما الدهرُ جارَ جَرَتْ أَيْادِي يَدَيْهِ ، فغَشَّتْ الدُّنْيَا دِلَالًا

ويقوله :

يا دهر قَوْمٌ من أَخَذَ عَيْكَ فَقَدْ أَضَجَّجَتْ هذا الأَنامَ من نَحْرِكَ

ويقوله :

إلى مَلِكٍ فى أَيْكَةِ المجد لَمْ يَزَلْ على كبد المعروف من نَيْلِهِ بَرْدٌ

ويعلّق عليها بقوله :

« فاسدد مسامعك ، واستغش ثيابك ، وإياك والإصغاء إليه ، واحذر الالتفات نحوه ، فإنه مما يصدىء القلب ويُعميه ، ويطمس البصيرة ، ويكدّ القريحة .

ولم يعرض للتشبيه إلا فى مواقف قليلة منها موقف ينفى الظنّة عنه أنه استعارة ، وذلك فى قول أبى نواس :

والحُبّ ظُهُرٌ أَنْتَ رَاكِبُهُ فَإِذَا صَرَفْتَ عَنانَهُ انصَرَفَا

يقول : « ولست أرى هذا ، وما أشبهه استعارة ، وهو تشبيه أو مثل ، فقد رأيت أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عدّ فيها هذا القول .

وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظُهر ، أو الحبّ كظُهرٍ تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه ، فهو إما ضرب مثل ، أو تشبيه شىء بشىء ، وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزج اللفظ بالمعنى ، حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين فى أحدهما إعراض عن الآخر »^(١)

(١) الوساطة : ٤٠ — ٤١

ونحن لا نجد صدقاً للأثر الفني في وساطة الجرجاني تعليقا على هذه الأمثلة التي ذكرها للاستعارة الحسنة ، وللاستعارة السيئة ، أكثر من قوله : وملاكها تقريب الشبه ، والمناسبة بين المستعار له ، والمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، وقد يكون هذا الأثر الفني ، أو صداه في ذهن الجرجاني وحده ، ولم يطبعه على صفحات وساطته ، وقد يكون الرجل طبع هذا الأثر في مكان آخر من هذه الوساطة ، ننعتسّر وساطته حتى نقف عند مجال الإفراط في الاستعارة .

قلنا أكثر من مرة إن الجرجاني يتحسّس طريقه جيدا ، ولا يخرج عن منهجه في النظر إلى شعر الأقدمين والمحدثين ، فهو يحترم القاعدة الصلبة القوية التي بناها لمنطلق نظراته النقدية من النظرية الشعرية عند العرب ، أو من نظرية عمود الشعر ، ثم ينظر إلى التجديد نظرة محافظة ، لا تعرف الثورة أو التمرد ، هي نظرة القاضي الذي يتحصّن بالتؤدة والاتزان ، ولا يعرف انفعال الغضب ، ولا غضب الانفعال ، فما كان رائقا شائقا من نظرات المحدثين ، مستساغا في الذوق ، غير مرفوض من العقل ، قبله ، واستراح إليه ، وارتفع به ، وما لم يكن مستساغا في الذوق ، ولا مقبولا من العقل ، رفضه ، ولم يطمئن إليه ، وأسقطه من حسابه ، ولم يشدد النكير على صاحبه ، بل قاس حسناته وسيئاته ، وصنع مقاصّة بينهما ، فإذا رجحت الحسنات رجح الشاعر ، وإذا كانت الحسنات مرجوحة ، كان الشاعر مرجوحا أيضا .

بمنطق القاضي الأمين ، وبذوق القاضي الحساس ، وب عقل القاضي المتيقظ يذهب صاحب الوساطة ، إلى أن الشعراء كانت تجربى على نهج قريب من الاقتصاد ، حتى استرسل فيه أبو تمام ، ومال إلى الرخصة ، وتبعه أكثر المحدثين بعده ، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة ، والتقصير والإصابة ، وأكثر هذا الصنف من الباب الذي قدّم لك القول فيه ، وأقمّت لك الشواهد عليه ، وأعلمت أنك يميز بقبول النفس ونفورها ، وينتقد بسكون القلب ونبوّه ، وربما تمكنت الحجاج من إظهار بعضه ، واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه ، وقد كان بعض أصحابه يجارونه أيباتا أبعد فيها أبو الطيب الاستعارة ، وخرج عن حدّ الاستعمال والعادة .^(١)

وبعد الرجل بأنه سوف يحاول أن يكشف عن الحجاج ، ويهتدى إلى الكشف عن الصواب والغلط ، راجعا ذلك كله إلى قبول النفس ونفورها ، أو سكون القلب واطمئنانه ، أو نبوّه وعدم ارتياحه ، إنه يرجع القبول والردّ ، والاستحسان والاستهجان إلى عوامل نفسية ، هي الطبع ، والذكاء ، وعوامل ثقافية هي الرواية ، وعوامل تطبيقية ، تتمثل في التدريب .

(١) الوساطة : ٤٢٩

فلننظر الآن كيف استقبل القاضي الجرجاني من أصحابه هذه الأبيات التي أبعد فيها أبو الطيب الاستعارة ، وخرج عن حد الاستعمال والعادة .

يقول أبو الطيب :

مَسْرَّةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرُقُهَا وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ

ويقول :

تَجَمَّعَتْ فِي فُؤَادِهِ هِمَمٌ أَمَلَّاءُ فُؤَادِ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا

قال أصحاب القاضي :

جعل للطيب والبيض واليَلْب قلوبا قلوبا ، وللزمان فؤادا ، وهذه استعارة ، لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنما تصح الاستعارة ، وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة .

ويرد القاضي الجرجاني على ذلك بقوله : « هذا ابن أحمر يقول :

وَلَهْتُ عَلَيْهِ كُلَّ مُعْصِفَةٍ هَوُجَاءَ لَيْسَ لِلْبَّيْضِ زَيْرُ

فما الفرق بين من جعل للريح لبًا ، ومن جعل للطيب واليَلْب قلبا ، وهذا أبو رميله يقول :

هُمْ سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذِي يَتَقَى بِهِ وَمَا خَيْرُ كَفٍّ لَا تَنْوُءُ بِسَاعِدِ

وهذا الكميث يقول :

وَلَا رَأَيْتُ الدَّهْرَ يَقْلِبُ ظَهْرَهُ عَلَى بَطْنِهِ فِعْلُ الْمَعْلَكِ بِالرَّمْلِ

وشاتم الدهر العبقِّي يقول :

وَلَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ وَغَرًّا سَبِيلُهُ وَأَبْدَى لَنَا ظَهْرًا أَجَبَ مُسَمَّعًا (١)

وَمَعْرِفَةً حَصَاءَ غَيْرِ مُقَاضِيَةٍ عَلَيْهِ ، وَلَوْنَا ذَا عَثَانَيْنِ أَجْدَعَا

وَجِبْهَةً قَرْدٍ كَالشَّرَاكِ ضَمِيلَةً وَصَعَّرَ خَدَيْهِ وَأَنْفَ مُجَدَّعَا

(١) في رواية : ظهرا أحت مُسلعا : والسبع هو المستنق ، والحصاء : التي قل شعرها ، والعيب اللحية أو ما فصل أو نت على الدق وتحت ، وتعبيرات طوال تحت حلك العير : انظر الساعاتير دأى هلال : ٣١٢

فهؤلاء جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء ، تآم الجوارح ، فكيف أنكرت على
أبى الطيب أن جعل له فؤادا ؟

فلم يردّ صاحب القاضى جوابا غير أن قال :

« أنا استبّرتُ ، ووجدتُ بين استعارة ابن أحرر للريح لبّا ، واستعارة أبى الطيب
للطيب قلبا بونا بعيدا .

وأصبتُ بين استعمال « ساعد » للدهر فى بيت ابن رميلة ،
واستعمال « فؤاد » للزمان فى بيت أبى الطيب فصلا جليا ، وربما قصر اللسان عن
مجاراة الخاطر ، ولم يبلغ الكلام مبلغ الهاجس .

ثم يعلّل لما ذهب إليه ... فيقول فى بيت ابن أحرر :

إنّ الريح لما خرجت بعصوفها من الاستقامة ، وزالت عن الترتيب ، شبّهت
بالأهوج الذى لا مُسكة فى عقله ، ولا زبر للبه ، ولما كان مدار الأهوج على التباس
العقل حسن من هذا الوجه أن يجعل للريح عقلا .

فأما الدهر فإنما يراى بذكره أهله ، فإذا جعل للدهر ساعدا وعصدا ومَنكبا فقد
أقيم أهله مقام هذه الجوارح من الإنسان ، وليس للطيب والبيض واليلب — فى بيت
المتنبى — ما يشبه القلب ، ولا ما يجرى مع هذه الاستعارة فى طريق .

وقوله :

ملع فؤاد الزمان إحداها :

إن عُدل به إلى أهله ، وأزيل عن مقتضى لفظه اختل المعنى ، وانقطع عن قوله
بعده .

فإن أتى حظها أبازمنة أوسع من ذا الزمان أبداها

فهذا فصل واضح ، وفرق ظاهر .

وأما أبيات شاتم الدهر ، فإنما صدرت مصدر الهزل ، وجرت على عادة متداولة
فى الاستعمال ، وذلك أنهم لما ابتدلوا اسم الدهر ، واعتمدوا على صرفه فى الشكاية
والشكر ، وأحالوا عليه باللوم والعتب ، وألفوا ذلك ، واعتادوه حتى صار أغلب على
كلامهم ، وأكثر فى شعرهم وخطابهم من ذكر أهله وأبنائه ، ومن تقع هذه المحامد
والملاوم عنه ، ويحدث أسبابها من جهته ، صار كالشخص المحمود المذموم ، والإنسان

الحسن المسىء ، فوصف بأوصافه ، وحلى بحلله ، وجعل له أعضاء تعدّ وتنتع ، وتستكرم وتستهن .

ومثل هذه الألفاظ قول امرئ القيس :

فقلت له : لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا ، اونا بكنكّل

فجعل له صلباً وعجزاً وكلبكلاً لما كان ذا أول وآخر ، وأوسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل ، أو خفّ السير إذا استقصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة ، وقريبة المشاكلة ، ظاهرة المشابهة .^(١)

بمثل هذا الحوار بين القاضي الجرجاني وبعض أصحابه ممن يعيبون طائفة من شعر المتنبي يتكشف لنا مذهب القاضي وأصحابه ، في محافظته وتؤدته وعدم مسايرته الشعر المحدث في كل اتجاهاته ومراميه .

فالقضية تعرض أولاً على الذوق من جهة الاستحسان والاستهجان ، ثم تعرض ثانية على العقل ، ليعلل كلا منهما ، مستمداً قوته وحصافته من خبراته في النظر إلى النصوص المروية ، وحسن تفهّمها ، والاستغراق فيها ، والتدريب على خوض هذه القضايا ، ومباشرتها ، والوصول إلى كنه سرّها ، يعطى هذا العقل قدرة أقدر ، ونشاطاً أعظم .

هذه النظرة المحافظة المتأنية في نقد الشعر سلاح ذو حدين ، فهي مفيدة ، وضارة في الوقت نفسه ، مفيدة لأنها نصون على اللغة قداستها ، وعلى تراث اللغة قيمته ، وعَبَق التاريخ فيه ، وضارة لأنها مقيّدة ، لا تتيح للتجديد أن ينطلق إلى مداه ، ولا تتيح للمجدّدين أن يعبروا عما في ضمائرهم من مكنونات أدبية ، قد يحمل بعضها سمات العبقريّة ، ويضاف إلى هذا الرصيد الهائل من تراث الإنسانية الأدبي والفكري ، فلا بد من تجاوز النظرة القديمة إلى الشعر ، والانطلاق في رحاب أوسع من التعبير والتصوير والخيال تلائم العصر الذي يعيش فيه الشاعر وليس يغضّ هذا التجاوز إطلاقاً من جلال التراث وعظمته ، لأن هذا التراث قد أحسن التعبير عن عصره ، ونجح نجاحاً هائلاً في رسم وتصوير سمات هذه الحياة بكل أبعادها الإنسانية ، حسباً تطيقه مخيلات الشعراء في القديم ، والانطلاق إلى الحاضر ، والتنبؤ بالمستقبل ، يعد إضافة حقّة تضاف إلى هذه التراث في قيمته الباقية .

فأى غضاضة إذن أن يفهم الجرجاني وأصحابه القيمة الفنية التي تعطيها الاستعارة في

(١) الوساطة : ٤٣٦ وما بعدها

حيّز النسق ، والاستعارة جزء لا يتجزأ من النسق ، ليست حلية تضاف إلى التعبير من خارج التعبير ، فإذا رفعت هذه الحلية الاستعارية بقى التعبير سليماً خالياً من شوائب النقص ، جميلاً لم يغضّ من جماله شيء ، كجيد الفتاة الحسناء الذى يتحلّى بألوان من الجواهر ، لأن جيد الحسناء جميل بذاته وبخاصيّة طبيعته فيه فهو فى غنى عن أى لون من ألوان المعادن الثمينة ، بخلاف الاستعارة التى لا يستغنى عنها التعبير فى نسقه ونظامه بحال ما .

فلست مع الجرجانى فى قوله : إنّ العرب لم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، مما يشعر أن الجرجانى كان لا يتقبل الإبداع فى الاستعارة ، أو قل المبالغة فى الاستعارة التى تبعد الشاعر عن طريق الشعر المرسوم عند العرب الأقدمين ، لأننا لا يمكن أن نفهم أن الجرجانى لا ينظر إلى الشعر على أنه إبداع وفنّ ، لأن وساطة الجرجانى أبلغ دليل على أنه يتذوق فن الشعر تذوق الناقد الحساس ، وأنه يتهلل للإبداع الذى لا تترآك فيه الصنعة ، فتفسد فيه جّو الطبع ، وتبعده عن حلاوة السليقة .

غاية الأمر أنه مولع بالنظرية الأدبية عند العرب ، ولا يجب أن يخرج عنها إلا بمقدار ، وهذا هو الذى جعله يقف موقفاً وسطاً من شعراء التصنيع الذين أوغلوا فى الصنعة ، وبالعوا فى البديع ، وجعلوا لعنصر الفكر قيمة جوهريّة فى الرأى الشعرية .

ولو أن الجرجانى تحرّر من هذا القيد الذى وقف به عند نظرية عمود الشعر ، ونظر لأبى تمام والمتنبى وابن الرومى على أن هؤلاء وأمثالهم امتداد لتلك النظرية ، وتطوّر لها ، وتطوّر بها لكان الناقد — ومعه الآمدى — الذى سبق العصور ، وفاق الناقلين .

إنه يملك الأداة التى بها يتفوّق ، والمقدرة التى بها يسمو على كثير من قرأئه ومعاصريه ، انظر إليه فى لمساته الفنية لقول المتنبى :

مسرةً فى قلوب الطيّب مفرقها

يقول : « إنما يريد أن مباشرة مفرقها شرف — يقصد شقيقة سيف الدولة — ومجاورته زين ومفخرة ، وأن التحاسد يقع فيه ، والحسرة تقع عليه ، فلو كان الطيّب ذا قلب ، كما لو كانت البُيُضُ ذوات قلوب لأسفت . »

وإذا جعل للزمان فؤاداً أملاّته هذه الهمة ، فإنما أورده على مقابلة اللفظ باللفظ ،

فلما افتتح البيت بقوله :

تَجَمَّعْتُ فِي فَوَادِهِ هِمَمٌ

ثم أراد أن يقول : إن إحداها تشغل الزمان وأهله ، ولا يتسع لأكثر منها ، ترخص بأن جعل له فوادة ، وأعانه على ذلك أن الهمة لا تحل إلا الفوادة ، وسهله في استعارة الأوصاف .

وإذا قال أبو تمام :

« يادهرُ قومٌ من أخذَ عَيْكَ »

فإنما يريد : اعدل ولا تُجْزِ ، وأنصف ، ولا تُحِفْ ، لكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل ، وأن يقدفوه بالعسف والظلم ، والخرق والعنف ، وقالوا : قد أعرض عنا ، وأقبل على فلان ، وقد جفانا ، وواصل غيرنا ، وكان الميل والإعراض إنما وقع بانحراف الأخدع ، وازورار المنكب ، استحس أن يجعل له أخدعا ، وأن يأمر بتقويمه :^(١)

في كل ما سبق نجد الجرجاني ينظر إلى الاستعارة على أنها جزء من نسق الشعر ، لا تنفصل عنه ، لأنها تحمل من المعاني الشعرية ، مالا يحمله التعبير بعيدا عنها . ولكن الرجل لا يلبث أن يعود أدراجه إلى المحافظة ، والتزام عمود الشعر ، فيقول :

« وهذه أمور متى حُمِلَتْ على التحقيق ، وطلب فيها مَحْضُ التقويم أخرجت عن طريقة الشعر ، ومتى اتَّبِعَ فيها الرخص ، وأجريت على المسامحة ، أدت إلى فساد اللغة ، واختلاط الكلام ، وإنما القصدُ فيها التوسط ، والاجتزاء بما قرب وعُرف ، والاقتصار على ما ظهر ووضح » .^(٢)

موقف الآمدى من الاستعارة :

هذا الموقف المحافظ المعتدل في النظر إلى مقارنة التشبيه والاستعارة نجده عند الآمدى ، وإن كان يتميز بذوقه الخاص ، ونظريته الخاصة ، فقد يتفق مع الجرجاني على بيت أو أبيات من شعر أبى تمام ، ولكنهما يختلفان في النظر إليها ، فيمدح هذا ما يذمه صاحبه ، ويذم هذا ما يكيل له صاحبه الشاء .

(١) الوساطة : ٤٣٢ — ٤٣٣

(٢) السابق : ٤٣٣

فهذه أبيات من شعر أبى تمام ، يتمثل فيها الآمدى مرذول الألفاظ وقبيح الاستعارات ، منها :

- ١- يادهرُ قوم من أهدعِكَ فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
- ٢- سأشكرُ فرجة اللَّبِّ الرخي ولين أخادع الدهر الأبي
- ٣- فضربتُ الشتاء في أهدعيه ضربته غادرتُه عودًا ركوبًا
- ٤- تُروح علينا كل يوم وتعتدي خطوب كآن الدهر منهن يصرع
- ٥- جذبتُ نداءه غدوة السبت جذبة فخر صريعاً بين أيدي القصائد

يقول تعليقا على طائفة من هذه الأمثلة ، اقتصرنا على ذكر جانب منها : « وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيرا ، فجعل مع غثائه هذه الألفاظ — للدهر أخدعا ، وكأنه يصرع ، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعا بين أيدي قصائده ... »

وهذه استعارات في غاية القباحة والمهجانة والبعد عن الصواب ، وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له ، إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تفتق بالشئ الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه ^(١)

ولكن ما مقياس غثائه الألفاظ عند الآمدى ؟ إننا لا نجد لفظه واحدة فيما ذكره صاحب الموازنة من نماذج تدلنا على هذه الغثائية ، فهل الغثائية أن أبأ تمام جعل للدهر أخدعين ، وجعل الدهر يصرع ؟ وجعل ندى الممدوح يجذب جذبة يخر على أثرها صريعا بين أيدي قصائد الشاعر ؟

إننا نفهم اللفظة الغثة على أنها ما يعسر النطق به لتقارب مخارج حروفه ، أو على أنها الكلمة التى استهلك من كثرة الاستخدام ، فابتذلت ، أو على أنها الكلمة الشديدة الوطأة التى يتململ القارىء لها حينما تصك سمعه ، مثل كلمة « خنذيد » التى كانت تستخدم فى القديم لتدل على شاعر بعينه ، ومثل كلمات « الطويل » التى ذكرها صاحب الوساطة ، وأكثرها بشع شع ، كالعشتط ، والعنطنط ، والعشتق ... الخ .

المسألة ليست فى الألفاظ إذن عند الآمدى ، لأن الألفاظ لا عيب فيها ، وإنما

(١) الموازنة : ٢٦١ وما بعدها

المسألة في الاستعارة التي لم يقتنع بها صاحب الموازنة ، ولم يستسغ أن يكون للدهر أصدقاء ، ولا أن يُصرع الدهر أمام الحدثان ، ولا أن يجذب الندى جذبة شديدة ، ليخر صريعا بين أيدي القصائد .

إن الآمدى لم يقتنع بظاهرة التشخيص التي تجعل الدهر شخصا ، فيتجسم أمام المخيلة ، وينبض بالحركة والحياة ، وتبرز عليه صفات الإنسان العاقل ، والحيوان . ونحن لا نجد غضاضة على الإطلاق في هذه الظاهرة التي تكشف عما في نفس الشاعر من زفريات ساخنة ، أو رضا وارتياح .

فإذا زفر الشاعر ، وغضب ، وكره ، وثار ، صبّ جام غضبه على الزمان ، وهو لا يقصد إلى الزمان في ذاته ، ولكنه يقصد إلى أهل الزمان ، إذ الناس يعيشون فيه . وإذا صبّ جام غضبه على المكان ، فإنه يقصد أهل ذلك المكان ، لأنه يسعهم ، ويؤويهم ، والقرآن الكريم قد استخدم ذلك استخداما رائعا في كثير من آياته فقال عز وجل :

« وتلك القرى أهلكتناهم لما ظلموا ، وجعلنا لِمَهْلِكِهِمْ موعدا »^(١) والمقصود إهلاك قومها من عاد وتمود وأصحاب الأيكة ، لأنه كان قد وقع من أهل هذه القرى ، وهم يسكنونها ، وقال عز وجل : « فليدع ناديه »^(٢) والنادى مكان لا يُدعى ، والقصد إلى أهل مجلس ألى جهل ، وأنصاره من عشيرته .

فإهلاك القرى ، واستدعاء النادى أبلغ في إثارة حاسة الخوف في طوائف ظلمة من الناس ، وفي تحذيرهم ، وإظهار ضعفهم ، من إهلاك أهل القرى ، واستدعاء أهل النادى ، وهذه قيمة المجاز الفنية التي تجعل للتعبير سمات خاصة تتسرب إلى نفس القارئ والسماع ، فتثير فيها كثيرا من ألوان اللذة والإمتاع النفسى .

وهناك شيء غير ذلك يدركه أبو تمام جيدا ، وهو هذا الصراع الدائم بين الإنسان وبين هذه القوى الطبيعية ، خفية أو ظاهرة ، إن الإنسان في صراع دائم ، فهو قليلا غالب ، وكثيرا مغلوب ، إن وصل إلى طموحه حيناً ، أخطأه هذا الوصول أحياء ، فهو يعيش بين حالات شدّ وحذب من التفاؤل والتشاؤم ، ومن السرور والحزن ، من السعادة والشقاء .

وهو يرى بمنظوره البشرى أن الدهر أو الزمان تلك القوة الشديدة التي تُخضع إليها

(١) سورة الكهف : الآية ٥٩

(٢) سورة العلق : ١٧

سائر الأحياء ، والتي لا يستطيع سائر الأحياء أن يخضعوها إليها ، الدهر إذن رمز للقوة الغاشمة ، أو للقوة المقتدرة ، أو للقوة التي تعطي وتمنع ، تصح وتقرض ، تسعد وتشقى ، تفيض على هذا بغير حساب ، وتضيّق على هذا بغير حساب ، فإذا وقفت هذه القوة الشديدة في مواجهة أي تمام ، وصرعت مآربه وآماله ، وحشدت طاقات الحسّاد والحاquدين يصلونه نارا من النقد والتجريح والمذمة ، ويجردون شعره من كل حسنة ، إذا وجد أبو تمام نفسه أمام هذا الحشد الكاره المنتقم الجبار ألا يثور ثورة عارمة على هذا الرمز الخطير الذي يتمثله في الزمان أو في الدهر ؟ ألا ينفث سموم غضبه وحقدّه على ذلك الذي ينازله بلا رحمة ولا هوادة ولا لين ؟

فأي قصور إذن إذا تصوّر أبو تمام الدهر جملا عنيذا طويل العمر إذا ثار على صاحبه قتله ، وليس إلى عفوه من سبيل ، هذا الجمل أو هذا المشبه به يملك رقبة طويلة ، في كل جانب منها أخدع أو عرق ينتفض بالإباء والعزة والكبرياء ، هذا العرق يمتد أثره إلى الصدغين ، فإذا حدثت حالة الهياج والتمرد لذلك الجمل انتفض هذان العرقان انتفاضة تدل على أن أمرا مهلكا يوشك أن يكون من هذا الحيوان ، فأبو تمام يضيق بالزمان الذي يشبه هذا الجمل ، فيقول له : لا تصعّر خديك :

أليست هذه العبارة مساوية تماما في الإيحاء بضيق أي تمام بالزمان لتلك العبارة التي قالها في بيته : يا دهر قوم من أخدعيك ؟

وتلك حالة من حالات أي تمام التي تتضاءل فيها قوّته أمام قوة الزمن ، وهناك حالة ثانية ينتصر فيها أبو تمام في هذا الصراع ، فيتصوّر الظروف القاسية شتاء بالغ الزمهرير ، والشتاء هنا رمز لهذه القسوة ، أو قل إنه استعارة لهذه القسوة ، ويصارعه أبو تمام ، حتى يتحوّل جملا ذلولا ركوبا يخضع لراكبه ، ويأتمر بأمره ، ويستجيب لما يريد ، فأىّ عجب أن يصوّر هذا الشتاء الشديد الذي هو رمز للألم الشديد بصورة جمل عنيذ ثائر ينتفض أخدعاه ، ثم يروضه صاحبه ، ويصارعه مصارعة شديدة ، حتى يهدأ عناده ، وتلدوب ثورته ، ويصبح رفيقا مطمئنا هادئ القلب ، رضّى الحركات ؟

وهناك حالة ثالثة تشتد الخطوب فيها على أي تمام ، وتصبح ندّا للدهر في قسوتها وجفافها وعنادها وتصلّبها ، ويتصارعان : الخطوب والدهر ، فتصرع الخطوب الدهر .

إن أبا تمام تتحوّل الحياة في نظره أحيانا إلى كتل من الهم والمعاناة ، كتل تتحرك ، وتنبض بالحياة ، وتفور بالشدة ، وتغلى بالتصلّب والتصلت ، هذه الكتل

يُحارب بعضها بعضاً ، ويقتل بعضها بعضاً ، وتصبح ظواهر الحياة ومشاهدها الصمّاء حياة عاقلة ، بما يسقط عليها من خصائص الأحياء ، سمات العاقلين . فأى عجب إذا كان الدهر يصرع ، هذا الرمز للشدة يصرع أمام رمز آخر للشدة أيضاً ، هذا الرمز المتحرك يصارع رمزاً آخر متحركاً ، وبلاء الحياة ألوان متعددة ، وأشكال كثيرة ، فإذا سخط الشاعر فإنه يحول الظواهر حمماً وبراكين ، وإذا هدأت أنفاسه ، واطمأنت جوانبه تحوّلت الظواهر في عينيه إلى شدو وغناء وأمال وأحلام .

فأى عجب ؟ وأى تكلف ؟ إذا مدح أبو تمام ممدوحه بقصائد قد بلغت حدّ الروعة ، فوصلت بما فيها من شعر جميل إلى أعماق نفس الممدوح فاهتز نشوةً وطرباً وأريجاً ، وفاضت يده بكل ما تحمل من سخاء ، فالقصائد هي التي جذبت عطاء الخير ، وخير العطاء ، فكان القصائد تصارع ندى الممدوح ، وكأن ندى الممدوح يتأبى على القصائد ، وأخيراً نجحت القصائد بما فيها من سحر القول ، وروعة الجاذبية ، في أن يخضع لها الندى ويستجيب .

والقارئ للشعر العربي القديم يجد الشاعر العربي مولعاً بناقته في حالتها من الرضا والغضب ، فهي في صبرها وقوة تحملها مطية ذلول تمثل ضرورات حياته ، فليس له غنى عنها ، وهي في ثورتها وتمردّها طاقة هائلة من الدمار لصاحبها ، ولكل من يعترض طريقها .

استمع إلى قول عنترة في معلقته :

يادار عَبْلَةً بالحواءِ تكلمى	وَعِمى صباحاً دار عَبْلَةً واسلمى
فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها	فَدَنْتُ لأَقْضِي حاجة المتلوم
إن كنت أزمعتُ الفراقَ فإنما	زُمَّتُ رِكابكمُ بليل مُظلم
فيها اثنتانِ وأربعون حلوبةً	سوداً كخافية الغرابِ الأسحم
إذ تَسْتَيْبِكُ بذي غُرُوبٍ واضحٍ	عَذِبَ مُقْبِلُهُ لَذِيذِ المَطْعَمِ ^(١)

فاناقة هنا ضرورة من ضرورات الحياة ، فيها حبّ وأمل ، وتعلق ورجاء .

(١) يقول : يادار حبيبتي بهذا الموضع تكلمى ، وأخبرني عن أهلك ما فعلوا ، ثم شه الباقة بقصر في عطمتها ، والمدن هو القصر ، وفي حملتها اثنتان وأربعون ناقّة نعل ، سوداً كخافية الغراب الأسحم ، وذكر سوادها دون سائر الألوان لأنها أنفُس الإبل وأعرجها عندهم ، فقد وصف رهط عشيقته بالعى والتمول : انظر شرح المعلقات السبع للمرزوق : المكتبة التجارية الكبرى بمصر : ص ١١٠ — ١١١ .

واستمع إلى قول امرئ القيس ، مقاسيا الشدائد والأهوال في طول الليل :
 وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليستلى
 فقلت له : لما تَمَطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
 ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الاصبح منك بأمثل^(١)

فهل نحمل على امرئ القيس ، لأنه جعل الليل جملا متمطيا بصلبه ، مردفا أعجازه ثقيلًا بصدرة ؟ أم تغوص في أعماق الشاعر ، لتبين حقيقة ما يعانيه من همٍّ وغم في الليل ، فيستقيم التشبيه إذن في نظره ، ويقترّب طرفاه ، ويتحول الليل جملا ضخّم الجثّة ، باركا على صدر الشاعر يوشك أن يقتله ، فهو يتمنى من هنا أن ينجلي ، ليحول ما فيه من أهوال ثقال .

ونحن مع الدكتور مصطفى ناصف في أن هؤلاء النقاد ينظرون إلى عمود الشعر على أنه الاستعارة القرية ، وهذا غلو وإسراف ، والذي هو أقرب إلى الصواب أن يكون عمود الشعر مستخلصا من روائع الآثار بغض النظر عن قلتها بالقياس إلى غيرها .

فهل خرج أبو تمام حقا على عمود الشعر في مثل ما ذهب إليه من استعارات ؟ إن أبا تمام يعرف أن الدهر هو شغل الشعر والعقل العربي كله في عصور مختلفة ، وأن الدهر رمز لقوة غريبة مجافية لشعور الإنسان بذاته وحياته ، إنه يدرك التعاكس الموجود بين الإنسان والزمن ، هذا التعاكس الذي يصح أن يقرأه عقل ناضج كأبي تمام ، وقد صوّر في عدة أشكال ، وارتبط مفهوم الدهر بمفهوم النازلة التي حلت بالإنسان ، وفي القرآن الكريم : « نموت ونحيا ، وما يهلكنا إلا الدهر » .

كان العرب يعتقدون ذلك ، وأبو تمام كان يعي ذلك أيضا ، فيثور على الدهر ، ومثل هذه الثورة ته تقيم مع الماضي ، إذا فهم في ضوء شعر أبي تمام^(٢) .

وإذا كان الآمدي قد وقف موقف المؤاخذه والانتهاام لأبي تمام في طائفة من الأبيات ذكرنا طرفا منها ، وعلقنا عليه بما ارتأيناه صالحا للتعليق ، فنحن نجد له موقفا آخر يثنى فيه على الاستعارة في الشعر القديم ، ويذهب إلى أن العرب قد استعارت المعنى لما ليس هو له ، إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض

(١) المرجع السابق : ٢٠ — ٢١

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي : ١٠٩

أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لاثقة بالشئ الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه ، نحو قول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

يقول : وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعانى والاستعارات ولا المجازات ، وهو فى غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وثقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندى منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ، ويتقرب تصرّمه ، فلما جعل له وسطا يمتد ، وأعجازا مرادفة للوسط ، وصدرا متاقلا فى نهوضه ، حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة ، وصلاح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه .

وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له^(١) .

هنا نجد الآمدى يثنى على الاستعارة ، لا لأنها جزء من السياق ، يؤدى بالسياق إلى تصوير الفكر ، أو تجسيم المعنى ، ولا لأنها جزء أساسى من نظرية المعنى ، وإنما هو يثنى على الاستعارة ، لأن هناك تقاربا بين المستعار له والمستعار منه ، ولأنها قريبة من الحقيقة ، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له .

الاستعارة القريبة إذن هى مشغلة الآمدى ، وواضح أنه التزم طريقا واحدا إلى فهم الاستعارة التى تليق بعمود الشعر ، وهى تلك الاستعارة التى تتضح فيها العلاقة بين طرفين ضروريين فى تكوينها : المستعار منه ، والمستعار له ، أما صاحبه الجرجانى فقد التزم هذا الطريق أيضا ، إلا أنه أحيانا كان ينظر للاستعارة على أنها نسق ونظام فى تأليف الكلام ، وجزء فى تمام المعنى ، وذلك من خلال الأمثلة التى سقناها مشفوعة بتعليقاتها من صاحب الوساطة .

ومهما يكن من أمر الآمدى فى المحافظة على مبادئ نظرية الشعر عند العرب فإن له نظرات نقدية حول مقارنة التشبيه والملاءمة جديرة بالاعتبار ، إذ تكشف عن ذوق ناقد كبير ، يستند إلى طبع ملهم ، وقرينة مواتية .

(١) الموزنة : ٢٦٦

انظر إليه في تعليقه على قول زهير :

وعرّى أفراسُ الصِّبّا ورواحله

يقول : لما كان من شأن ذى الصبا أن يوصف أبداً بأن يقال : ركب هواه ، وجرى في ميدانه ، وجمع في عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ، وأن يجعل النزوع عنه أن تعرّى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضاً من أليق شئ بما استعيرت له .

ونحو ذلك قول طُفَيْلِ العَنَوِيِّ :

وجعلتُ كُورِي فوق نَاجِيَةٍ يفتاتُ شَحْمَ سَنَامِها الرَّحْلُ

لما كان شحم السنام من الأشياء التي تفتات ، وكان الرحل أبداً يتخوّنه ويتنقّص منه ، ويذّيبه ، كان جعله إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات ، وأليقها بالمعنى .

وكذلك قول عمرو بن كلثوم :

ألا أبْلغ النعمان عَنِّي رسالةً فمجدك حَوْلِي ولؤْمُكَ قَارِحُ

لما جعل مجده حديثاً غير قديم حسن أن يقال : « حَوْلِي » لأن العرب إذا نسبت الشئ إلى الصغر وقصر المدة قالوا : حَوْلِي ، لأن أقل عدد الأحوال — وهى السنون — حول واحد^(١) .

هذه النظرات النقدية الصائبة التي تكشف عن ذوق الأمدى تحنّ حينها شديداً إلى المحافظة والتزام طريقة الأقدمين ، التي هى طريقة الطبع والصنعة ، وتنفر نفورا شديداً من طريقة التصنيع التي أکثرت من البديع ، وتفنّنت فيه ، وجعلته قصدها وغايتها ، فوقفت بالشعر عند ساحة جديدة ، كان ينبغي على النقاد أن يخوضوها بعقل مفتوح ، وفكر متوقّد ، ليصلوا إلى كنه هذه الظاهرة الجديدة ، ويتأملوا جيّداً محاسنها ، لتضاف إلى رصيد نظرية عمود الشعر ، وتوسّع من مضايقتها ، وترفدها بروافد مبتكرة تزيد قسّمات جمالها جمالا ، وتبعث فيها طاقة إحيائية جديدة قادرة على الخلق الفنّي الرائع .

وذلك باعتبار أن الأدب ظاهرة اجتماعية ، وإنسانية ، لا تقف عند حدّ واحد ، ولا عند معالم مرسومة مقررة ، لها طول معين ، وعرض معيّن ، فذلك أمر تأباه تلك الظواهر ، وترفضه رفضا قاطعا .

(١) السابق : ٢٦٧

إن طبيعة الأشياء تقتضى أن تتطوّر هذه الظواهر الأدبية ، فملاح الشعر الجاهلي ، غير ملاح الشعر الاسلامي والأموي ، وملاح الشعر العباسي في دولة بني بُؤَيّة غير ملامحه في إمارة حلب ، وكل هذه الملاح فنية في أصلها ، تحمل سمة العصر الذي ولدت فيه ، وسمة البيئة التي نشأت في حناياها .

فلماذا يتوقف كل من الآمدي والجرجاني أمام شعر أبي تمام توقفاً مدعوراً حيناً ، ودارساً حيناً ؟ وهما ناقدان يحملان خصيصة النبوغ في القرن الرابع ، ويملكان الآلة المستعدة لخوض غمار هذا الشعر الجريء على القواعد الموروثة ، وكان في استطاعة كل منهما أن يثرى النقد العربي أكثر وأعظم مما أثرياه .

يقول الأستاذ أحمد أمين : إن أبا تمام خرج على الناس بنوع جديد من الشعر ، أخرجهم من رأسه ، لا من قلبه ، فهو يغوص على المعاني العقلية غوصاً ، ثم يدفعها إلى السماء ، ويُعمل فيها خياله البعيد ، ويختار لها الألفاظ ، ويُعنى ببديعها وجناساتها فتم له من معانيه العميقة إلى القاع ، وخياله المرتفع إلى السماء ، وألفاظه المتجانسة المزوّقة ، نوع جديد من الشعر لم يُسبق إليه .

نعم : إن كل جزئية من هذه الجزئيات قد سبق إليها ، فقد سبقه مسلم بن الوليد بكثرة البديع والجناس في شعره ، وسبقه أبو نواس وبشار بكثرة المعاني وغزارتها ، ولكن كل هذه الجزئيات — مبالغا فيها — لم تجتمع لأحد قبل ما اجتمعت لأبي تمام^(١) .

ونضيف إلى هذا الرأي أن المعاني الشعرية موجودة ، لا يخلقها الشاعر خلقاً من عدم ، ولكن ما يصنعه الشاعر هو إيجاد العلاقات التي تربط بين الأجزاء المبعثرة ، جزء من هنا ، وجزء من هناك ، عنصر من الأرض ، وعنصر من السماء ، وبإحكام هذه العلاقات تتولد الصور الفنية ، ويوجد بين أجزائها ألوان من التجانس الفني ، والتلاؤم في تركيب العبارة ، فتتلفظ بالحركة والحياة .

من هنا فنحن لا نقف عند المقاربة في التشبيه ، لأن المبادعة بين الطرفين قد تكون أحكم وأعظم في تجلية المعنى .

« والخلق ليس معناه أن تخرج من العدم وجوداً ، إنما الخلق في الأدب ، وفي الفن ، وربما في كل شيء ، هو أن تنفخ روحاً في مادة موجودة ، كذلك صنع أعظم

(١) أحار أي ثمة لأبي بكر الصولي ، تحقيق وتعليق خليل عساكر وآخرين : المكتب التجاري للطباعة والنشر بيروت : التقديم بالأستاذ أحمد أمين (١١هـ — ١١١هـ)

الخالقين يوم أوجد آدم ، فهو تعالى لم يمدّ يده العلوية إلى الفضاء ، قائلا : كن ، فكان ، ولكنه مدّ يده أولا إلى الطين — مادة أوجدت قبل آدم — فسوى منه ذلك المخلوق الحي . كذلك ليس الابتكار — في الأدب والفن أن تطرق موضوعا لم يسبقك إليه سابق ، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك ، إنما الابتكار الأدبي والفني هو أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس ، فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهز العين ، ويدهش العقل .

أو أن تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين ، فإذا هو يضيء بين يديك بروح من عندك»^(١)

فأبو تمام كانت لديه مقدرة فائقة في التأليف بين العناصر المتباعدة في الشعر ، حتى يتكون منها نسق شعري عميق المفهوم يحتاج إلى جهد في الفهم ، ومعاناة في التأويل ، ولذلك أثره الكبير في إخصاب الفكر ، وتنشيط خلايا العقل ، وإثارة المواهب والملكات ، لأن اللذة فيما لا ينال إلا بالجهد أعظم وأخلد .

من هنا تنازع العلماء والأدباء في أي تمام « فأما من تعصّب للقديم كابن الأعرابي ، فكرهوا أبا تمام ، وكرهوا ما جاء به من شعر جديد ، وقالوا : إنه خرج عن عمود الشعر المعروف ، وأما من مرن ذوقه وعقله ، ولم يتقيد بقديم ، فقد أعجب بأبي تمام أيما إعجاب ، وخاصة من تفلسف ذوقه ، وعمق فكره ، وبعد خياله ، واستطاع أن يفهمه ، لأن أبا تمام كان يغوص في الغالب ، أو يرتفع حتى لا يدركه إلا الخاصة»^(٢)

ويستتبع الآمدى أبو هلال العسكري في النظر إلى الاستعارة على الطريقة المحافظة ، فيذكر نماذج تدل على روعة الاستعارة في كلام النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب ، كقول رسول الله : « الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة » وقوله : « كلما سمع هبة طار إليها » وقوله : « أكثروا من ذكرها دم اللذات » وقوله : « البلاء موكل بالمنطق » .

وقول على رضي الله عنه : « السفر ميزان القوم » وقوله : « فأما وقد اتسع نطاق الاسلام فكل امرئ وما يختاره لنفسه » وقوله لابن عباس رضي الله عنه : « أرغب راغبهم ، واحلل عقدة الخوف عنهم » وقوله : « العلم قفل مفتاحه المسألة » وقول أبي بكر رضي الله عنه : « إن الملك إذا ملك رَهْدَه الله في ماله ، ورغبه فيما في يدي غيره ، وأشرب قلبه الإشفاق ، فهو يحسد على القليل ، ويسخط على الكثير ، جذل

(١) في الأدب لتوفيق الحكيم : مكتبة الآداب : ص ١٢

(٢) أحبار أبي تمام للصول : التقديم : ١١١هـ

الظاهر ، حزين الباطن ، فإذا وَجَّهَتْ نفسه ، ونضب عمره ، وضحا ظَلَمُه ، حسابه الله عز وجل ، فأشدَّ حسابه ، وأقلَّ عفوهِ .

وكتب خالد بن الوليد رضى الله عنه إلى مرزبة فارس : « الحمد لله الذى فضَّ خدمتكم ، وفرق كلمتكم » . والخدَمَةُ هى الحلقة المستديرة .

وقول عائشة رضى الله عنها : « كان عملُ رسول الله صَلَّى الله عليه وسلَّم ديمة » والديمة هى المطر الدائم فى سكون ، شبهت عمله صلوات الله عليه فى دوامه مع الاقتصاد بديمة المطر الدائم ، وأصل الحديث : وسئلت عائشة رضى الله عنها عن عمل رسول الله وعبادته فقالت : كان عمله ديمة .

وقول الحجاج : « دلّونى على رجل سمين الأمانة ، أعجف الخيانة »^(١) .

وهكذا يذكر أبو هلال طائفة كبيرة من نماذج الاستعارة الرائعة دون أن يشرحها ، أو يقفنا على سمات محاسنها ، ويذكر طائفة كبيرة أيضا من شعر العرب كنماذج للاستعارة الحسنة ، منها أبيات بعينها وقف عندها كل من الأمدى والجرجاني دون أن يفسّر نموذجها منها ، لنستشف من خلال تفسيره ذوقه الأدبى ، وصلته بنظرية عمود الشعر من قريب أو من بعيد .

فإذا ما فرغ من نماذج شعر المتقدمين وقف وقفة طويلة عند نماذج شعر المحدثين ، وخصّص هذا الموقف لآى تمام ، وذكر له قوله :

فأقسمتُ أنسى الدّاعياتِ إلى الصُّبا وقد فاجأتها العينُ والسُّرُورُ واقعُ
فَعَطَّتْ بِأَيْدِيهَا ثِمَارَ نَحُورِهَا كأيدى الأسارى أثقلتُها الجوامعُ

وعلق عليه بقوله :

« قلنا : وعند بعضهم أنَّ قوّه : « ثَمَارَ نَحُورِهَا » وما شاكلة من باب التشبيه ، وليس هو من الاستعارة ، والصحيح أنه من باب الاستعارة ، لأنه نقل العبارة من شىء إلى شىء ، وبهذا حدّ العلماء الاستعارة ، وفى هذا الباب منه شىء كثير أورده على علم به »^(٢)

ويقف بعد ذلك عند سوء الاستعارة فيقول : « وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد ، وإنما يُعَيَّرُ ذلك بما تقبله النفس أو تردّه ، وتعلق به أو تنبو

(١) كتاب الصناعتين : الكتانة والشعر لأن هلال العسكري : ٢٨٤ وما بعدها .

(٢) السابق : ٢٩٠ وما بعدها .

عنه ، فَمَّا تنبو منه قول علقمة الفحل :

وَكَلَّ قَوْمٌ وَإِنْ عَزَّوْا وَإِنْ كَرُمُوا عَرِيفُهُمْ بَأَثَا فِي الشَّرِّ مَرْجُومٌ
وقول ذى الرِّمة :

تَيْمَّنَنَّ يَا فَوْحَ الدُّجَى فَصَدَّ عَنْهُ وَجُوزَ الْفَلَا صَدَعَ السُّيُوفِ الْقَوَاطِعِ
فأما القبيح الذى لا يشك أبو هلال فى قباحته ، فقول الشاعر :

سَأْمَعُهَا ، أَوْ سَوْفَ أَجْعَلُ أَمْرَهَا إِلَى مَلِكٍ أَظْلَفُهُ لَمْ تُشَقِّقِ
وأخيرا يعلِّق على قبيح الاستعارة فى أبيات من شعر أبى تمام ذكرها بأعيانها الآمدى
والجرجانى بقوله :

« وقد أكثر أبو تمام من هذا الجنس اغترارا بما سبق منه فى كلام القدماء ، مما
تقدّم ذكره ، فأسرف ، فنعى عليه ذلك ، وعيب به ، وتلك عاقبة الإسراف ، فمن
ذلك قوله :

يَادْهَرُ قَوْمٌ مِنْ أَخْذَعِيكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ
وقوله :

كَانُوا رِدَاءَ زِمَانِهِمْ فَتَصَدَّعُوا فَكَأَنَّمَا لَبَسَ الزَّمَانُ الصُّوْفَا
يقول أبو هلال تعليقا على نماذج أبى تمام : « وقد جنى أبو تمام على نفسه ،
بالإكثار من هذه الاستعارات ، وأطلق لسان عائبه ، وأكد له الحجّة على نفسه ،
واختيارات الناس مختلفة حسب اختلاف صورهم وألوانهم وأخلاقهم ، وتفاوت
عقولهم »^(١)

ولا نكاد نجد شيئا يذكر من خصائص النقد التطبيقى لهذه النماذج التى ساقها أبو
هلال للاستعارة فى حسنّها وجيّدّها ، أو سوءها ورداءتها ، غير أنه نقل عن غيره
كثيرا منها ، ولم يعلّق عليها إلا فى القليل تعليقا لا ينفع غليلا ، ولا يشفى من
حاجة ، ولم نر كذلك أثرا من صاحب الصناعتين يدلنا على عنايته بالمقارنة فى
التشبيه الذى هو مبدأ من مبادئ عمود الشعر التى كانت ركيزة قوية من ركائز النقد

(١) السابق : ٣٠٩ وما بعدها .

العربى فى القرن الرابع الهجرى ، وهو القرن الذى عايشه أبو هلال .

ومثل أبى هلال صاحب عيار الشعر الذى عقد فصلا لضروب التشبيهات المختلفة ، فمنها تشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة وبطؤا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض .

فإذا اتفق فى الشئ المشبه بالشئ معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له .

ويمثل لكل ضرب من هذه الضروب بترتيب ذكرها ، كقول امرئ القيس :

كأنّ قلوبَ الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العنّاب والحشّف البالى

وقوله :

كأنّ عيونَ الوحش حَوْلَ خبائنا وأُرْجِلنا الجزعُ الذى لم يَنْقُبْ

وكقول عدى بن الرقاع :

ترجى أغرّ كأنّ إبرة رَوْقة قلم أصاب من الدواة مدادها^(١) .

وهكذا يستوفى ابن طباطبا أمثلة الضروب التشبيهية التى وقف عليها ، دون أن يحللها ويفسرهما ، ودون أن يضع أيدينا على معنى المقاربة فى التشبيه ، أو شئ من قيمة التشبيه الفنية التى تتكون من التقارب بين المشبه والمشبه به ، وحسن الثام طرف بطرف ، وقوة العلاقة التى تربط طرفا بطرف .

لم يقل لنا صاحب عيار الشعر ، ولم يقل لنا صاحب الصناعتين الذى يتفق معه فى ضروب التشبيه ، مع شئ بسيط من الخلاف بينهما ، لم يقل لنا واحد منهما أن امرأ القيس كان بارعا فى الربط بين قلوب العصافير التى تخلفها العقاب فى وكرها رطبة ويابسة قد مضى عليها حين من الزمان ، بفاكهة العنّاب ، والحشّف الذى بلى وجف من ثمار النخيل ، وشتان ما بين قلوب الطير الصغيرة الداكنة الاحمرار ، وبين عالم العنّاب والحشّف البالى ، ذاك جنس ، وذلك جنس آخر ، فكيف يلتقيان ؟

(١) عيار الشعر لاس طاطبا : تحقيق وتعليق ودراسة الدكتور محمد زغلول سلام : منشأة المعارف بالاسكندرية ص ٣٠ وما بعدها .

هناك تكمن عبقرية الشاعر الذي استطاع أن ينتزع المشبه به من جنس غير جنس المشبه ، وتقوم عبقريته بدور المزج والانسجام بينهما ، حتى يتم خلق صورة التشبيه الفنية ، على أساس من المباعدة بين الطرفين ، وليس على أساس من المقاربة بينهما .

وليست المباعدة شرطا أساسيا لخلق روعة الجمال في فن التشبيه ، لأن المقاربة بين الطرفين قد تؤدي إلى هذه الروعة ، على أن تتم الملاءمة والانسجام بينهما ، ويصبح أحدهما لائقا بصاحبه ، حتى يتولد من ذلك تشكيل جديد ، وميلاد جديد ، يتخلله روح فائقة تكوّن أداة اتصال بين الصورة الفنية وبين القارئ والسامعين .

على أنني أذكر قارئ حتى لا يختلط الأمر عليه بأن الجرجاني قد مزج في الحديث بين مقارنة التشبيه والاستعارة القريبة ، وأن المرزوقي خصص كلا منهما بحديث يلتقي مع الحديث الآخر ، فهناك تداخل أيضا أو شبه تداخل ، كما قلنا من قبل باعتبار أن التشبيه أصل للاستعارة ، أما ابن طباطبا وأبو هلال فقد خصّ كل منهما التشبيه بحديث طويل هو ما رأى القارئ خلاصته في هذه السطور التي لم نخرج منها بأثر فتى نضيفه إلى نفوسنا حول قيمة التشبيه الفنية .

وكل هؤلاء لم يخرجوا عن نظرية عمود الشعر ، إلا أن كل واحد منهم كان يعبر عن التشبيه أو الاستعارة من منطلق ذاته ، وفهمه لنظرية الشعر عند العرب .

ولقد استطردنا فعلا في المساحة الزمنية بين الجرجاني والمرزوقي اللذين حدّدنا عنوان هذا الفصل بهما ، وكنا مضطرين إلى هذا الاستطراد الذي يكشف لنا عن حقيقة النظر إلى عمود الشعر في القرن الرابع الهجري ، مع اتفاق حول التفاصيل بين بعض نقاده حيناً ، واختلاف بين البعض حيناً آخر .

نظرة الرّماني :

على أن هناك ناقدا أو عالما فذاً من علماء الإعجاز القرآني له دور معنا في هذا الصدد لا ينبغي أن نتجاوزه بحال ، هو أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني (٢٩٦ هـ — ٣٨٦ هـ) صاحب النكت في إعجاز القرآن الذي عقد بابا للتشبيه ، لمسه فيه لمسات فنية ينبغي أن نتناولها في إجمال بالبحث والنظر .

فهو يعرف التشبيه بأنه العقد على أن أحد الشيئين يسدّ مسدّد الآخر في حسّ أو عقل ، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس .

فأما القول فنحو قولك : « زيد شديد كالأسد » فالكاف هي التي عقدت المشبه به بالمشبه ، وأما العقد في النفس فاعتقاد لمعنى هذا القول .

وأما التشبيه الحسّي فكما بين وذهبين يقوم أحدهما مقام الآخر ونحوه ، وأما التشبيه النفسّي فنحو تشبيه قوة زيد بقوة عمرو ، فالقوة لا تشاهد ، ولكنها تعلم سادة مسدّ أخرى ، فتشبه .

والتشبيه على وجهين : تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما ، وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما مشترك بينهما ، فالأولى كتشبيه الجواهر بالجواهر ، وتشبيه السواد بالسواد ، والثاني كتشبيه الشدة بالموت وانبيا بالسكر الحلال ، والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه ، مع حسن التأليف .

ويذكر أن هذا الباب تتفاضل فيه الشعراء ، وتظهر فيه بلاغة البلغاء ، لأنه يكسب الكلام بيانا عجيبا ، وهو على طبقت في الحسن ، فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما ، يكسب بيانا فيها .

والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوده :

- ١ — منها إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه الحاسة .
- ٢ — ومنها إخراج مالم تجر عادة إلى ماجرت به عادة .
- ٣ — ومنها إخراج مالا يعلم بالبدية إلى م يعلم بالبدية .
- ٤ — ومنها إخراج مالا قوة له في الصفة إلى ماله قوة في الصفة .

فالأول نحو تشبيه المعلوم بالغائب ، والثاني تشبيه البعث بعد الموت بالاستيقاظ بعد النوم ، والثالث تشبيه إعادة الأجسام بعادة الكتاب ، والرابع تشبيه ضياء السراج بضياء النهار .

ثم يذكر تقسيما آخر للتشبيه باعتبار بلاغة والحقيقة ، فهناك تشبيه بلاغة ، وهناك تشبيه حقيقة .

فتشبيه البلاغة كتشبيه أعمال الكفار - سُرَاب ، وتشبيه الحقيقة نحو : هذا الدينار كهذا الدينار فخذ أيهما شئت .

ويذكر بعض تشبيهات القرآن ، منبها على ما فيها من البيان بحسب الأماكن كما يقول : من ذلك قوله تعالى : « والذين كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمَانُ مَاءً ، حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا »

(١) [سورة النور . ٣٩/٢٤]

فهذا بيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه ، وقد اجتمعا في بطلان التوهم مع شدّة الحاجة ، وعظم الفاقة .

ولو قيل : يحسبه الرائي ماءً ، ثم يظهر أنّه على خلاف ماقدّر لكان بليغاً ، وأبلغ منه لفظ القرآن ، لأنّ الظمان أشدّ حرصاً عليه ، وتعلق قلب به ، ثم بعد هذه الخيبة حصل على الحساب الذى يصيّرهُ إلى عذاب الأبد في النار — نعوذ بالله من هذه الحال —

وتشبيه أعمال الكفار بالسراب من حسن التشبيه ، فكيف إذا تضمن مع ذلك حسن النظم ، وعدوية اللفظ ، وكثرة الفائدة ، وصحّة الدلالة .

ومن ذلك قوله عزّ وجلّ : (مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ ، لَا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ)^(١)

فهذا بيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه ، فقد اجتمع المشبه والمشبّه به في الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات ، وفي ذلك الحسرة العظيمة ، والموعظة البليغة .

ومن ذلك قوله عزّ وجلّ : (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا) ثم قال : (فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ ، إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثْ ، أَوْ تَتْرَكْهُ يَلْهَثْ)^(٢)

فهذا بيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه ، وقد اجتمعا في ترك الطاعة على وجوه التدبير ، وفي التخصيس ، فالكلب لا يطيعك في ترك اللّه ، حملت عليه أو تركته ، وكذلك الكافر لا يطيع بالإيمان على رفق ، ولا على عنف ، وهذا يدلّ على حكمة الله سبحانه وتعالى في أنه لا يمنع اللطف .

وقال عزّ وجلّ : « وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ »^(٣) وهذا بيان قد أخرج مالم تجرّه عادة إلى ماقد جرت به العادة ، وقد اجتمعا في معنى الارتفاع في الصورة ، وفيه أعظم الآيّة لمن فكر في مقدورات الله تعالى عند مشاهدته لذلك ، أو عمله به ، ليطلب الفوز من قبله ، ونيل المنافع بطاعته .

وقوله عزّ وجلّ : « إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أُنْزِلَتْهُ مِنَ السَّمَاءِ ، فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ »^(٤) .

(١) [سورة إبراهيم : ١٨/١٤] . (٢) [سورة الأعراف : ١٧٥/٧ — ١٧٦] .

(٣) [الأعراف : ١٧١/٧] . (٤) [حيس : ٢٤/١٠] .

وهذا بيان قد أخرج ما لم تجربه عادة إلى ما قد جرث به ، وقد احتتمع المشبه والمشبّه به في الزينة والبهجة ثم الهلاك بعده ، وفي ذلك العبرة لمن اعتبر ، والموعظة لمن تفكر في أن كل فانٍ حقير ، وإن طالّت مدته ، وصغير وإن كبر قدره .

وقال عزّ وجلّ : « وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ ، الْأَرْضِ »^(١)

فهذا تشبيه قد أخرج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم ، وفي ذلك البيان العجيب بما قد تقرّر في النفس من الأمور ، والتشويق إلى الجنة بحسن الصفة مع ما لها من السعة ، وقد اجتماعا في العظم .

وقال عزّ وجلّ : « مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا »^(٢)

وهذا تشبيه قد أخرج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة ، وقد اجتماعا في الجهل بما حملا ، وفي ذلك العيب لطريقة مَنْ ضيّع العلم بالأتكال على حفظ الرواية من غير دراية .

وقال عزّ وجلّ : « وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ »^(٣) فهذا تشبيه قد أخرج ما لا قوّة له في الصّفة إلى ماله قوّة فيها ، وقد اجتماعا في العظم ، إلا أن الجبال أعظم ، وفي ذلك العبرة من جهة القدرة فيما سخر من الفلك الجارية مع عظمها ، وما في ذلك من الانتفاع بها ، وقطع الأقطار البعيدة فيها .

وقال عزّ وجلّ : « خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ »^(٤) وهذا تشبيه قد أخرج ما لا قوّة له في الصّفة إلى ماله القوّة ، وقد اجتماعا في الرخاوة والجفاف ، وإن كان أحدهما بالنار ، والآخر بالريح .

وقال عزّ وجلّ : « أَجْعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ »^(٥)

(وفي هذا إنكار لأن تجعل حرمة السقاية والعمارة كحرمة من آمن ، وكحرمة الجهاد) وهو بيان عجيب ، وقد كشفه التشبيه بالإيمان الباطل ، والقياس الفاسد ، وفي ذلك الدلالة على تعظيم حال المؤمن بالإيمان ، وأنه لا يُساوى به مخلوق على صفته في القياس ، ومثله : « أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ اجْتَرَحُوا السَّيِّئَاتِ أَنْ نَجْعَلَهُمْ كَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ »^(٦)

(١) [سورة الحديد : ٢١/٥٧] . (٢) [الجمعة : ٥/٦٢] . (٣) [سورة الرحمن : ٢٤/٥٥] .

(٤) [الرحمن : ١٤/٥٥] . (٥) [التوبة : ١٩/٩] .

(٦) [الجاثية : ٢١/٤٥] أنظر : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : تحقيق وتعليق محمد حلف الله . ومحمد رعلول .

سلام : دار المعارف بمصر : ص ٧٤ وما بعده .

فالعقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل يوافق مذهب إليه المرزوقي من بعد من أن أصدق التشبيه مالا ينتقض عند العكس ، وينفرد الرماني بالتقسيمات التي ذهب إليها ، وكل قسم من هذه الأقسام يحمل دلالة الفنية والنفسية التي يتميز بها عن القسم الآخر ، مثل تشبيه الحقيقة ، وتشبيه البلاغة ، ثم يقف في بيان أقسام التشبيه عند الأمثلة والنماذج القرآنية ، باعتبار أنه واحد من علماء المعتزلة الذين قطعوا حياتهم في الدفاع عن القرآن ، وبيان مافيه من رائع النظم المعجز ، ثم يعلّق على كل نموذج تعليقا جديرا بالتنويه به ، دالا على شفافية ذوقه ، وتمكنه من فنّ البيان .

والتقارب والانسجام بين طرفي التشبيه يبدو في كل مثال من خلال التعليقات الفنية التي يعلّق بها صاحب النكت في إعجاز القرآن .

فبطلان المتوهم يقرب بين المشبه والمشبّه به في آية السراب التي مثل بها للوجه الأول ، لأنّ الظمان أشدّ حرصا على الماء ، يتعلّق قلبه به .

وفي مثال تشبيه الجبل مرفوعا بالظلة يبرز لك أمرا لم تجرّه عادة في صورة أمر قد جرت به عادة ، والطرفان يلتقيان عند معنى الارتفاع في الصورة ، وفيه إثارة نفسية للتفكير في آلاء الله ، ومقدوراته .

وهكذا تجد الرماني يربط بين طرفي التشبيه ربطا يقرّبهما في تألفهما وانسجامهما ، عن طريق النكات البلاغية التي ييسط فيها القول ، والمعاني الدينية التي ترتبط بالمعاني البلاغية .

« وعلى هذا النحو يمتاز تشبيه البلاغة بأنه يقرن الأغمض بالأوضح ، فيبين وينكشف ، وقد فضّل هذا التشبيه على تشبيه الحقيقة الحسّي الخالص ، وخاصة إذا قرب جدّا ، إذ يصبح كتشبيه الشيء بنفسه ، وحسن التشبيه إنما هو في تقرّبه بين بعيدين ، وقد انتفع بهذه التفصيلات في التشبيه كل من جاءوا بعده ، مثل أبي هلال وعبد القاهر الجرجاني »^(١)

وكم كنا نودّ أن نجد أمثال تلك النظرات التحليلية للنماذج القرآنية في الشعر ، حتى نرى أثر التقارب أو التباعد بين طرفي التشبيه ، وأثر العلاقة في ربط المشبه بالمشبه به .

(١) البلاغة تطوّر وتاريخ للدكتور شوقي ضيف : دار المعارف تصر ١٩٦٥ م ص ١٠٥

ويقف الرّماني مثل هذا الموقف أمام الاستعارة ، ويعرفها بأنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة .

وكل استعارة فلا بدّ فيها من : مستعار ، ومستعار له ، ومستعار منه ، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان ، وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما ، يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه ، إلا أنه بنقل الكلمة ، والتشبيه بأداته الدالة عليه في اللغة ، وكل استعارة حسنة فهي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابة الحقيقة ، وكل استعارة فلا بدّ لها من حقيقة ، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة ، كقول امرئ القيس في صفة الفرس : « قيد الأوابد » والحقيقة فيه : « مانع الأوابد » وقيد الأوابد أبلغ وأحسن .

وكقولك : « ميزان القياس » حقيقته : تعديل القياس ، والاستعارة فيه أبلغ وأحسن ، فكل استعارة لا بدّ لها من حقيقة ، ولا بدّ من بيان لا يفهم بالحقيقة .

ويذكر نماذج قرآنية للاستعارة على جهة البلاغة ، منها قوله تعالى : « وقَدّمنا إلى ما عملوا من عَمَلٍ فجعلناهُ هباءً منثوراً »^(١) ويقف في كل مثال ، ليبين حقيقة اللفظ المستعار ، ثم يربط بين الحقيقة والاستعارة ، فحقيقة « قدّمنا » في هذا النموذج « عمدنا » و « قدّمنا » أبلغ منه ، لأنه يدلّ على أنه عاملهم معاملة القادم من سفر ، لأنه من أجل إمهاله لهم كمعاملة الغائب عنهم ، ثم قديم فرأهم على خلاف ما أمرهم ، وفي هذا تحذير من الاغترار بالإمهال ، والمعنى الذي يجمعهما هو العدل ، لأن العمد إلى إبطال الفاسد عدل ، والقُدوم أبلغ ، وأما « هباء منثوراً » فبيان قد أخرج مالا تقع عليه الحاسّة إلى ماتقع عليه حاسّة ، أي أخرج العقل في صورة المحسوس .

ومن هذه النماذج القرآنية قوله تعالى : « فاصدّع بما تُؤمّر »^(٢) حقيقته : فبلغ ما تؤمر به ، والاستعارة أبلغ من الحقيقة ، لأن الصّدع بالأمر لا بدّ له من تأثير ، فيصير بمنزلة ما لم يقع ، والمعنى الذي يجمعهما الإيصال ، إلا أنّ الإيصال الذي له تأثير كصدع الزجاج أبلغ^(٣)

وهكذا يربط الرّماني بين الحقيقة واللفظ المستعار ، ويكشف عن الأثر البلاغي للفظ المستعار في كل مثال ، ويذكر المعنى الذي يجمعهما ، ولا شك أننا لم نر هذه

(١) [الفرقان : ٢٣/٢٥] . (٢) [سحر : ٩٤/١٥] .

(٣) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : ٧٩ ومعدّها .

السمات الفنية للتشبيه والاستعارة بمثل هذا الوضوح في الآيات القرآنية عند غير الرّماني ، من هنا كانت فائدتها كبيرة عند نقاد القرن الخامس الهجري .

دور المرزوقي في مقارنة التشبيه :

قلنا إن المرزوقي يميل إلى الإيجاز الشديد في بيان القيمة الفنية لمبادئ عمود الشعر ، كما أنه يميل إلى التعريفات العامة التي تتداخل كثيرا ، فعيار الإصابة في الوصف عنده الذكاء وحسن التمييز ، وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير ، ولسنا نفهم الذكاء إلا الفطنة ، وحسن التمييز إلا حسن التقدير ، إنه يريد أن يقول : إن عيار ذلك كله هو الطبع ، الذي ارتآه الآمدي والجرجاني ، وميزاه بالسليقة والموهبة ، يضاف إلى ذلك أن عيار الاستعارة الذهن والفطنة ، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل ، حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به ، ثم يكفي فيه بالاسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له .

وهنا نرى الآمدي والجرجاني وقدامة وابن طباطبا دون أن يصريح المرزوقي بأكثر هؤلاء ، والشئ الجديد الذي أضافه المرزوقي أنه استطاع أن يحدد مبادئ نظرية عمود الشعر في هذه السبعة التي ذكرها في مقدمة شرح ديوان الحماسة ، وهو يتفق مع الجرجاني في معظمها .

« واستغنى عن الغزارة في البديهة ، وعن كثرة الأمثال السائرة والآيات الشاردة ، وعدّ هذا العنصر الثاني متولدا عن اجتماع العناصر الثلاثة الأولى (وهي شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف) وقد استخلص مازاده من نقد قدماه ، كما أنه استخلص عيار كل عنصر منها من المحصول العام المجتمع من آراء الآمدي وقدامة والجرجاني وابن طباطبا ، وردّد قول ابن أبي عون « أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة ، فكانت صياغته لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع ، على نحو لم يسبق إليه ، ولا تتجاوزه أحد من بعده ، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية ، لكان في أقل تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد »^(١) .

من هنا نلاحظ أن المرزوقي كان قد هضم ثقافة العصر ، ووقف على السمات الفنية والخصائص البلاغية لنظرية الشعر عند العرب الأقدمين ، كما وقف عند حدود

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : دكتور إحسان عباس : ٤٠٥

الصنعة والتصنيع أو المبالغة في البديع ، وصاغ مبادئ عمود الشعر من جملة ما اتفق عليه نقاد القرن الرابع ، ووجهوا الشعراء نحوه ، فجاءت هذه المبادئ مصوغة في هيئة مقاييس نقدية ، يقاس بها شعر الشعراء ، قدامى ومحدثين ، ولكن هذه المبادئ السبعة ، أو المقاييس السبعة ليس بلازم أن تستوفى جميعها في شعر كل شاعر .

« فمن لزمها بحقها ، وبنى شعره عليها ، فهو عندهم المفلح المعظم ، والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ، ومتبع نهجه حتى الآن »^(١) .

ورأيه في أنى تمام لا يخرج عن رأى الآمدى والجرجاني ، فهو عنده نازع في الإبداع إلى كل غاية ، حامل في الاستعارات كل مشقة ، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف ، وبماذا عثر ، متغلغل إلى توغير اللفظ ، وتغميض المعنى أنى تأتى له وقدر^(٢) .

ولعل قارئى يتذكر أننا أوضحنا موقف أى تمام من عمود الشعر ، وقلنا إنه كان مدركا لهذه المبادئ جيدا ، وأن انطلاقه إلى التجديد ، والإيغال في البديع إنما كان من منطلق فهمه لتلك المبادئ ، ووقوفه على نظرية الشعر عند العرب عن إدراكه وبصيرة وتمييز .

وأن ما أخذه عليه نقاد القرن الرابع والخامس إنما كان لمبالغته في التجديد ، وركوبه متن الشطط أحيانا ، مما لا ترى معه تقاربا بين طرفي التشبيه ، ولا تقاربا بين المستعار منه والمستعار له .

فالتقارب عند هؤلاء النقاد هو ما يدخل بالشعر إلى حيز الفهم ، وقبول العقل ، وارتضاء الذوق ، والتباعد عندهم هو ما يخرج بالشعر عن حيز الفهم ، وقبول العقل ، وارتضاء الذوق .

وشعر أى تمام قد خرج عن هذا الحيز من منظور هؤلاء النقاد ، ولم يخرج عن هذا الحيز من منظور أى تمام ذاته .

فأبو تمام كان مقتنعا جدد الاقتناع بشعره ، راضيا كل الرضا عن مذهبه العقلى ، الذى ينشط فيه عقله ، ليؤلف بين جزئيات الصور وعناصرها في هذا الشعر ،

(٢) السابق : ٤ .

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة : ص ١١

وينتزعها من بعيد ، لتتقارب في نسق الكلام ، عن طريق خياله الفذ الذي يستطيع أن يشخص المعنويات ، وينطق الجمادات ، ويؤلف ويمزج ويُنسّق بين عناصر الطبيعة .

إن الاستعمال الاستعاري عند أي تمام — من وجهة نظري الخاصة — له مفهوم مغاير لنظرة النقاد العرب إلى الاستعارة ، فهم يتوَحَّون القرب في الاستعارة ، بينما أبو تمام « يجعل الاستعمال الاستعاري يمتد من خلاله المجتمع إلى كل موجودات الطبيعة ، إلى الكائنات الوهمية ، بحيث نرى المنظر جميلا ، لأننا نتصوره غنيا في الحياة ، يؤكد الإدراك الاستعاري أن الإنفعال الجمالي جوهره الاجتماع ، ويسعى إلى توسيع الحياة الفردية بنهوضها إلى أفق الحياة الكونية الشاملة .

الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل ، ويربط اللحظة بالديمومة ، فتنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات »^(١) .

من هنا كان أبو تمام الشاعر غير أي تمام الناقد ، كما يقول المرزوق في مقدمته « فهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميندانه ، ومرتبض مالم يكن فيما يصوغه من أمره وشأنه ، ومعلوم أن طبع كل امرئ — إذا ملك زمام الاختيار — يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه ، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه »^(٢) .

« وأما تعجبك من أي تمام في اختيار هذا المجموع ، وخروجه عن ميدان شعره ، ومفارقته ما يهواه لنفسه ، وإجماع نقاد الشعر بعده على ماصحبه من التوفيق في قصده ، فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير ، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته ، والفرق بين ما يُشْتَهَى وبين ما يستجد ظاهر ، بدلالة أن العارف بالبرّ قد يشتهي لبس مالا يستجده ، ويستجيد مالا يشتهي لبسه ، وعلى ذلك حال جميع أعراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الاستجادة والاشتفاء .

وهذا الرجل لم يَعْمِدْ من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال ، ولا من الشعر إلى المتردد في الأفواه ، الجيب لكل داع ، فكان أمره أقرب ، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليتهم وخضرمهم ، وإسلاميهم ومولدهم ، واختطف منها الأرواح دون الأشباح ، واخترف الأثمار دون الأكمام ، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه ، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه ، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه ، حتى إنك تراه-

(١) الصورة الأدبية . دكتور مصطفى ناصف : مكتبة مصر : ص ٦

(٢) مقدمة المرزوق . ٤ .

ينتهي إلى البيت الحيد فيه لفظه تشينه ، فيجبر نقيصته من عنده ، ويبدل الكلمة بأختها في نقده .

ولو أن نقد الشعر كان يدرك بقوله ، لكان من يقول الشعر من العلماء أشعر الناس ، ويكشف هذا أنه قد يميز الشعر من لا يقوله ، ويقول الشعر الجيد من لا يعرف نقده ، على ذلك كان البحترى ، لأنه فيما حكى عنه كان لا يعجب من الشعر إلا بما وافق طبعه ومعناه ولفظه .

وحكى الصولي أنه سمع المبرد يقول : « سمعت الحسن بن رجاء يقول : ما رأيت أحدا قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام »^(١) .

إن المرزوقي من خلال هذا النص يكشف عن إمكان اللقاء بين الذاتية والموضوعية في شخص واحد ، فأبو تمام في شعره ذاتي ، وفي نقده موضوعي ، وهو في شعره الذاتي قد اختلف فيه النقاد ، وهو في نقده الموضوعي قد أجمع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده .

« وأبو تمام الناقد » كان يختار ما يختاره لجودته « وأما أبو تمام الشاعر » فكان يقول ما يقوله من الشعر بشهوته « الاستجادة من عمل القوة الناقدة ، أما الشهوة فإنها من عمل القوة الشاعرة (ذات الشعور) وقد كان أبو تمام حين يختار الشعر يسلط القوة الأولى « وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه » فإذا نظم لجأ إلى القوة الثانية ، وهذا ما قد يثير سؤالا آخر : هل من الضروري أن يكون الناقد شاعرا ؟ وجواب المرزوقي على هذا لا بد أن يكون بالنفي « ولو أن نقد الشاعر كان يدرك بقوله ، لكان من يقول الشعر من العلماء (يعنى النقاد) أشعر الناس .

ويكشف هذا أنه قد يميز الشعر من لا يقوله ، ويقول الشعر الجيد من لا يعرف نقده ، وبهذا الفصل الحاسم قضى المرزوقي على قول من يقول : الشعراء أعرف الناس بنقد الشعر ، ولم يلتفت إلى ما حدث في تاريخ النقد العربى ، لم يلتفت إلى أن ابن المعتز وابن طباطبا والآمدى والجرجاني وغيرهم كانوا شعراء «^(٢) .

ومن الجدير بالذكر أن الناقد في أبى تمام لا ينفصل عن الشاعر فيه كلية ، فمن الجلي أن الناقد قد استفاد بالشاعر في حسن الاختيار الذى يدل دلالة أكيدة على وعى أبى تمام بعمود الشعر ، واستجابة القارئ والنقاد لكل ما يختار على أساس من هذه النظرية ، وهنا قد تلاحظ المقاربة في التشبيه ، وملاءمة الاستعارة وقربها في طائفة

(١) المقدمة ١٣٠ - ١٤ .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب . جواد عباس ٤٠١ .

مما يختار ، وفي الوقت نفسه نجد الشاعر يستفيد بالناقد ، يستفيد بما فيه من عنصر الفكر ، وإيجاد العلاقات والروابط التي تقوم بمهمة إحياء النسق ، والتقريب بين الأطراف المتباعدة بعلاقات شعورية ، وروابط نفسية ، تكشف عما بها من روح الشعر ، وقد لا يعجب أبو تمام الناقد بأبي تمام الشاعر ، علي الرغم من أن كلا منهما يفيد من الآخر ، لأنهما ليسا ضدّين متباعدين ، ولكن لأن أبا تمام الناقد عالم يدرس ، ويحلل ، ويوازن ، ويستنبط ، فتجىء أحكامه موضوعية تعجب الكثيرين ، أما أبو تمام الشاعر ، فإنه يقع تحت ضغط الانفعال بالتجربة أو الموقف الذي يثيره ، ويدفعه إلى الشعر ، فيقول شعرا قد يغضب الكثيرين ، وبعبارة أخرى فإن أبا تمام في حالته الناقدة يكون عقله أشدّ يقظة من عاطفته ، فهو يستطيع السيطرة عليها ، ويحيى نقده مرآة لعقله ، وهو في حالته الشاعرة تكون عاطفته أشدّ يقظة من عقله ، فهي تستطيع السيطرة عليه ، ويحيى شعره مرآة لعاطفته .

ولعله من المناسب جدّا أن أستعين برأى الفيلسوف المعاصر الدكتور زكي نجيب محمود حول هذه القضية التي أثارها المرزوق في تفريقه بين الشاعر والناقد في ألى تمام فهو يذهب إلى أن أبا تمام كان موضوعيا في اختياره ، ذاتيا في شعره الخاص ، من حيث أنه قد توخى الجودة وحدها وهو يختار ، أما حين ينظم شعره ، فلم يسعه بالطبع إلا أن يطلق نفسه على سجيته ، فهو في حالة الاختيار بمثابة الناقد ، وأما في حالة الابداع فهو شاعر ، ومعنى ذلك هنا هو أن أبا تمام الناقد قد لا يعجبه أبو تمام الشاعر ويوازن بين هذه المفارقة في شاعرنا القديم ، وبين مفارقة شبيهة بها من الشعر الأوربي المعاصر ، متمثلة في : ت . س . إليوت ، فهو أيضا شاعر ناقد — ولكن بصورة أخرى ، لأن نقده منشور في فصول نقدية ، مستقلة ، وليس هو مستتجا من موقفه وهو يختار نماذج الجودة — فلقد نظم « إليوت » الشعر من طراز رومانسي ، حتى إذا ما كتب فصوله في نقد الشعر ، كان مشايعا للطرز الكلاسيكية القديمة ، ولقد سئل في ذلك مرة : كيف يفسّر هذا التناقض بين نظريته النقدية وشعره ؟

فأجاب بما معناه أن الناقد ينشد المثل الأعلى ، وأما الشاعر فملتزم بواقعه الذاتي كيفما جاء .

ولقد كان يستطيع هذان العظيمان أن يعرضا على الناس موقفا في نقد الشعر يدافعان به — ولو بطريق غير مباشر — عما يقولانه من شعرهما الخاص ، لكنهما لم يفعلا ، فكان كل منهما صادقا مع نفسه الداخلية وهو ينظم ، وصادقا أيضا مع

معايير النقد الخارجية ، وهو يختار^(١) .

إذن لابد من معايير نقدية خارجية يستمد منها الناقد قوته النقدية ، ويقيس الشعر على أساس من مقتضياتها ، ولا يكفي إطلاقاً أن يكون الذوق وحده هو الفاصل في نقد الشعر ، فالذوق وحده لا يكفي ، نعم إنه قوة نفسية لا غنى عنها في النقد ، ولكنه لابد أن يستند إلى معايير أخرى ، حتى يجيء نقده نقداً علمياً يتعد به عن فوضى الأذواق ، وتضاربها ، وتحكمها .

ولقد رددت أكثر من مرة : أن أبا تمام كان على وعى تام بنظرية عمود الشعر ، وأنه أراد في شعره أن يجدد من منطلقها ، كانت نظرية عمود الشعر هي القاعدة المتينة التي يقف أبو تمام فوقها ، ليطل على عالمه الشعري ، فحينما يجيء شعره موافقاً لتلك النظرية ، وحينما يجيء شعره مخالفاً لها ، أما في اختياره فقد كان يستجيد ما يوافق هذه النظرية ، ولم يكن يحكم ذوقه وحده في هذا الاختيار ، بل كان ذوقه يستعين بعمود الشعر كمقياس تاريخي نقدي مؤثر في الكشف عن الإجابة وعدمها .

ولنرجع مرة ثانية لنفيد من رأى الدكتور زكي نجيب محمود في هذا المجال :

إنه يعلم بأن عدداً كبيراً ممن يتعرضون للنقد الأدبي عندنا اليوم يصعب عليهم أن يتصوروا بأن يكون النقد معتمداً على شيء آخر غير الذوق الخاص ، كأنما الناقد رجل قد أهتمته السماء طريقة للمفاضلة بين جيد وريء ، ولذلك فسوف يقول هؤلاء : ألم يحتكم أبو تمام في اختياره إلى ذوقه الشعري نفسه الذي كان يحتكم إليه ، وهو ينظم الشعر ،

وهو سؤال أورده المرزوقي في مقدمته ، وأجاب عنه بما يفيد بأن المسألة في نقد الشعر ليست متروكة لفوضى الأذواق الخاصة ، بل إن لها مفاتيح موضوعية لو أحسن النقد تطبيقها لما اختلف ناقد عن ناقد في تقدير الشعر : أين جيده ؟ وأين وسطه ؟ وأين رديئه ؟ وما تلك المفاتيح المعيارية إلا ما أسمى ذات يوم بعمود الشعر .

وهذا العمود المعيارى له معنى — كما يقول ويؤكد الدكتور زكي نجيب محمود — لا كما يشيع في عصرنا بأن يذكر عمود الشعر بشيء من الزاوية ، عن غير فهم لمعناه ، وما معناه ؟

إنه محصلة لسبع خصائص يجب أن تتوافر في الشعر ، وبقدر توافرها تكون درجة

(١) في فلسفة النقد : دار الشروق ط ٢ — ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣ م : ص ١٤١ — ١٤٢

الجودة ، وهى : أن يكون المعنى صحيحا ، وأن يكون اللفظ جزلا مستقيما ، وأن يكون الوصف صادقا ، وأن يكون التشبيه قريبا ، وأن تكون الاستعارة مناسبة ، وأن تكون الأجزاء ملتصحا بعضها ببعض ، وأن تحيى القافية متساوقة مع اللفظ والمعنى على صورة طبيعية لا تكلف فيها .

وبهذا المعيار « الموضوعى » اختار أبو تمام ، مما يذكرنا مرة أخرى بموقف الشاعر الغربى المعاصر : — ت . س . إليوت — حين أخذ يبين لقرائه فى مقالته « التقليد الأدبى والموهبة الفردية » كيف يتحتم أن تجد موهبة الفنان الفرد مكانا لها فى إطار التقليد ، أو قل بعبارة أخرى : إنه لابد من « عمود » يستند إليه الشاعر أو الفنان ، بحيث يكون للتقاليد التاريخية دورها ، وللموهبة الفردية دورها ، دون أن يطغى أحدهما على الآخر^(١) .

هذا العمود الشعرى لا يزال ماثلا أمام عيون الشعراء المعاصرين — مقلدين أو مجددين — ، لأنه يمثل نظرية فى النقد الأدبى ، لا نستطيع أن نقول : لقد عفا عليها الدهر ، إذ هى نتيجة أو محصلة نظر طويل فى شعر أمة يعد الشعر ديوانا لها ، ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نقول : إنها خاتمة المطاف فى النقد العربى ، فهناك من المعايير النقدية الحديثة ما يضاف إلى هذه النظرية ، بفضل الاتصال الوثيق بين اللغات والآداب فى هذا العصر .

يقول الدكتور احمد هيكال : والحق أن الشعراء المحافظين قد انتقلوا بالشعر تماما من طور الجمود والمحاكاة الذى تقوقع فيه خلال عهود التخلف ، إلى طور التصرف والابتكار الذى بدأ يتلمسه مع محاولات البارودى ، فلم يعد مع هؤلاء الشعراء المحافظين مجال لهذا الشعر الركيك المتهافت ، بل إن الشعر قد وصل مع هؤلاء المحافظين إلى أسمى الدرجات ، من حيث جلال الصياغة ، وروعة البيان ، كما عبر بنجاح عن تجارب الشعراء الذاتية ، وقضايا وطنهم الحية ، وسجل بعض أحداث عالمهم الكبيرة ، وأبرز ما يسجل له بالثناء إسهامه فى معركة النضال ، التى تعددت ميادينها ما بين سياسية واجتماعية وثقافية ، مما يدل على استجابة الشعراء لروح العصر ، ووعيمهم لمشكلاته ، وإدراكهم لدور الفن فى خدمة الحياة ، ولدور الشعر بخاصة فى مراحل النضال .

ولكن الحق أيضا أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد وقفوا بالفن الشعرى عند مرحلة اتخاذ النماذج القديمة الجيدة مثلا أعلى ، فهم — إلى معارضاتهم العديدة لشعراء

(١) المرجع السابق : ١٤٢ — ١٤٣ .

أقدمين — قد حافظوا إلى حد كبير على التقاليد الشعرية المتصلة بمنهج القصيدة ،
وأسلوب الشعر ومعانيه وصوره ...

ومن هنا يمكن أن يقال : إن هؤلاء الشعراء المحافظين كانوا — إلى درجة
كبيرة — يتمسكون بعمود الشعر العربي ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية ،
التي كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون^(١) .

ولم يقتصر الأمر على تمسك الشعراء المحافظين إلى درجة كبيرة بعمود الشعر العربي
الموروث في كل مكان من أرجاء الوطن العربي ، بل هناك كثير من أقطاب التجديد
في الشعر العربي تجد لعمود الشعر أثره القوي البارز في نتاجهم الشعري ، ولا يزال
للوزن والقافية مذاقهما الخاص في قصائد كثير من الشعراء .

والحق كما يقول الدكتور أحمد هيكلا أننا لا نرى التطابق الكامل بين مذهب شعراء
الديوان النظري وكل نماذجهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم ، وبعدهم
رويدا رويدا عن التمسك لتجديداتهم ، أو عن فترة رد الفعل الذي صاحب
حركاتهم ، فالعقاد — وهو أقواهم شكيمة نجده يعود لمدح ، أو يشارك بشعره في بعض
المناسبات ، ويضطر إلى الاعتذار — عن ذلك بأن المدح الصادق لا يعاب على
الشاعر ، بل إننا رأينا العقاد وبعض رفاقه يعارضون بعض نماذج الشعر القديم ، ومن
أمثلة ذلك معارضتهم لنونية ابن الرومي ، كما رأينا كثيرا من نماذجهم لا تتحقق فيها
الوحدة على الوجه الذي طالبوا به في كتاباتهم^(٢) .

فإذا تجاوزنا مدرسة الديوان إلى شعراء الاتجاه الوجداني ، أو ما يسمونهم
بالرومانسيين المصريين من أمثال إبراهيم ناجي ، ومحمود حسن إسماعيل ، وعلى محمود
طه المهندس ، وحسن كامل الصيرفي ، وصالح جودت ، فإننا نجد عمود الشعر
العربي يحقق جانبا كبيرا من وجوده وخصائصه في شعرهم .

فمدرسة شعر الوجدان ، وجماعة الغريال ، ثم جماعة « أبوللو » لم تخرج على
عروض الشعر العربي التقليدي إلا بمقدار ، وإذا كان بعض أفرادها قد قالوا الشعر
المُرسل ، والشعر الحر ، بل والشعر المنتور أحيانا ، فإن غالبيتهم العظمى قد التزمت
بالعروض التقليدي ، ومن خرج على بعض أصول ذلك العروض في القافية ، أو
وحدة الوزن في القصيدة أعلن في صراحة ، مثلما فعل « حسن كامل الصيرفي » في

(١) تطور الأدب الحديث في مصر : من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية : دار المعارف
ط ٣ : ص ١٣٦ .

(٢) المرجع السابق . ١٦١ .

مقدمة ديوانه « الألحان المضائعة » أنه إذا كان قد خرج على العروض التقليدي ، فإنه لم يخرج عليه إلا استجابة للذوق الموسيقى ، وأما المحافظة على جزالة الديباجة ، ونحت الشعر من رخام اللغة ، كما تنحت التماثيل فإن مدرسة التجديد المصرية بقيادة جماعة الديوان قد حرصت على الاحتفاظ بها ، بل وأعلنت أنها تختلف في ذلك مع شعراء المهجر الذين سميناهم جماعة « الغربال »^(١) .

مبادئ عمود الشعر لا تزال قائمة إذن ، في حيويتها ونبضها وحرارتها ، لأنها عمل من أعمال العصور المتتابعة ، عمل مدروس قائم على أصول وركائز ثابتة ، يستمد قوته من لغة شاعرة ، تتغلغل في أعماقها خصائص الشعر ، وليست هذه المبادئ لعمود الشعر العربي متممة ضيقة المدى ، ولكنها فضفاضة مرنة مترامية الأطراف ، تقبل الحديد الذي لا يخل بقيمة الفن ، ولا يخرج خروجاً مطلقاً على المتوارث المدروس الذي اجمعت عليه أمة بأسرها .

وليس من التطور المحمود أن يخرج بعض الدارسين على الموروث من التقاليد الأدبية والنقدية جملة وتفصيلاً ، فذلكم ضرب من الخطل في الرأي ، والتهور الأحمق الذي لا يليق بجلال الماضي الأدبي والتاريخي ، وليس من المعقول أو المقبول أن يظل بعض الباحثين سجناء الماضي ، يرفضون ما عداه ، ولكن المنطقي الذي يرتضيه العقل الباحث ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً هو أن تحترم التقاليد والموروثات الأدبية عند كل الشعوب والأمم ، ثم يضاف إلى هذه الموروثات ما يجد للعقل الباحث المستنير ، وما تتطلبه تجارب العصور المختلفة من ألوان التعبير ، ويختلف فنون القول .

من هنا كانت النظرات النقدية لنقاد العرب في القرن الثالث والرابع والخامس ، حتى عصر حازم القرطاجني جديدة بالنظر والبحث والدراسة ، وكان التصوير عن طريق التشبيه والاستعارة مقياساً نقدياً يقاس به فن الشعر حتى اليوم .

ولقد كان الجاحظ يقصد إلى الصورة الأدبية من خلال عنايته بالصياغة ، والنقاد الأول جعلوا كالمواضع بينهم أن يقولوا : اللفظ ، وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى ، والخاصة التي حدثت فيه .

« فالتصوير في رأى الجاحظ عنصر مهم من عناصر الشاعرية ، وهذا الرأى يقترب مما براه النقد الحديث من « أن الصورة هي ما يبقى في كل شعر ، وكل قصيدة

(١) محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي . دكتور محمد مندور : الحلقة الثالثة : معهد الدراسات العربية العالية : ١٩٥٨ م : ٧٧ — ٧٨ .

هي في ذاتها صورة ، فالاتجاهات تأتي وتذهب ، واللغة تتغير ، ونمط الوزن تتبدل ، ولكن الاستعارة تبقى ، إذ هي مبدأ الحياة في الشعر ، وهي المحك الرئيسي للشاعر»^(١) .

ولم يكن رأى الجاحظ في قيمة التعبير بالصورة رأيا فرديا ، وإنما كان اتجاهها غالبا شايعه عليه فريق كبير من النقاد الذين حفلوا بالصياغة ، سواء كانوا ممن ساووا بينها وبين المعنى كابن قتيبة ، أو ممن فضلوا الصياغة على المعنى كابن سنان وابن خلدون ، أو ممن مزجوا الأمرين في بوتقة فنية تظهرهما معا في نظم واحد كعبد القاهر الجرجاني^(٢) .

ولقد أفاد المرزوقي من كل ما سبقه من نقد في تحديد ملامح عمود الشعر في هيئة نظرية نقدية صيغت في شكل مقاييس تطبق على الشعر .

(١) في الاستعارة : دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي للدكتور احمد عبد السيد النصارى : الهيئة المصرية العامة للكتاب : فرع الاسكندرية : ١٩٧٩ م ص ٢٤٦ نقلا عن
(٢) في الاستعارة : نفس الصفحة ، P 17 (C D Lewis) The Poetic Image

انتحام أجزاء النظم ، والشامها على تحيّر من لذيذ الوزن

قلنا إن المرزوقي أفاد إفادة محققة من نقاد العرب الذين سبقوه ، مع إشارته إلى القليل منهم ، وإغفاله الكثير ، ويبدو أنه هضم التراث النقدي لسابقه ، ثم تمثل هذا التراث ، وكتبه على أنه تابع منه ، ومسند إليه ، وقلما يتوارد اسم ناقد على لسانه ، باعتبار أنه صاحب هذه الأفكار التي هضمها وتمثلها وأضاف نفسه إليها ، أو لوّنها بلون ذاته وشخصيته .

وإذا كنا قد عقدنا هذا الفصل لمبادئ عمود الشعر بين الجرجاني والمرزوقي فليس معنى ذلك أن عمود الشعر يقف عند هذين الناقلين ، ولكن لأن عمود الشعر قد صيغ صياغة نظرية محددة في هيئة مقاييس عندهما ، أما غيرهما من نقاد القرون السابقة والمعاصرة واللاحقة فقد جاء عمود الشعر عملا تطبيقيا على التماذج والنصوص في غالب الأمر .

والنتيجة التي نميل إليها ونرجحها أن المرزوقي كان خاتمة المطاف في بلورة هذه المبادئ في شكلها الموجز المنظم ، وأن الرجل قد أخذ من جميع سابقه بلا استثناء ، أو قرأ وهضم جميع سابقه بلا استثناء ، فأنت ترى أثر النقاد من قبله واضحا في كل ما ذهب إليه .

وليس معنى ذلك أن المرزوقي مجرد من ميزة الابتكار والخلق والإضافة ، فنحن لم نقصد إلى شيء من ذلك ، ولكنه استطاع — عن جدارة وثقة — أن يصوغ الفكر النقدي في عصور متتابعة في هيئة مقاييس نقدية ظلت حتى اليوم جديرة بالبحث والنظر ، وتعدّد الآراء ، واختلاف الأفكار ، وهذا وحده يعدّ ابتكارا وخلقاً وإضافة .

لقد كان المرزوقي وهو يتحدث عن الشعر ومكانته وأعيانها لكل المفاهيم النقدية ، فلم يصدر عن عشوائية أو عفوية ، وإنما كان سبيله إلى ذلك الفهم الثاقب ، كما يقول أحد الدارسين .

هو — إذن — واحد من نقاد عصره الذين حذقوا كل تلك المضامين ، لا عن تقليدية بحتة ، بل عن نظرات أو رؤى اقتنع بها ، وتفاعل معها .

وليس يعيب المرزوقي أن يردد ما قاله النقاد من قبله طالما وافق هوى في نفسه ، وارتياحا إليه .

لقد تصوّر المرزوقي الشعر ذا معالم وعناصر يستمد منها حيويته ونبضه ، والشاعر بدوره لا يلبث أن يستمد حياته من تلك الحيوية ، وذلك النبض ، ويؤيد هذا للوهلة الأولى نظره إلى عمود الشعر ، وتأطيره الإبداع الفني ، ورسم صورة دقيقة له ، تنطق ملاحظتها بكثير من القيود الراسخة التي لا يكون الفن بدونها فناً ، إذ سذاجة الفن ، أو إن شئت تخلّيه عن الضوابط والقيود لون من الفوضى ، وضرب من العبث والجموح الذي يرتفع في التيه والعماء^(١) .

كان المرزوقي — إذن — مُقَنَّناً لهذه النظرات النقدية المتشعبة التي استمدّت تفوقها من تفوق العصر الثقافي والفكري والاجتماعي ، هذا التقنين تجده مشروحا مفسرا مطبقا في نقد من سبقوه .

« فعيار التحام أجزاء النظم والتشامه على تحيّر من لذيذ الوزن : الطبعُ واللسانُ ، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصله ، بل استمرّاً فيه ، واستسهلاه ، بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً ، وألا يكون كما قيل فيه :

وشِعْرٌ كَبُرَ الْكَيْشُ فَرَّقَ بَيْنَهُ لِسَانٌ دَعَى فِي الْقَرِيضِ دَحِيلَ
وكما قال خلف :

وبعضُ قريضِ الشَّعرِ أولادُ عِلَّةٍ يَكْدُ لِسَانُ الناطقِ المتحفِّظِ

وكما قال رؤية لابنه عقة ، وقد عرض عليه شيئاً مما قاله ، فقال :

قد قُلْتُ لو كَانَ له قرآنٌ

وإنما قلنا « على تحيّر من لذيذ الوزن » لأنّ لذيذه يَطْرِبُ الطَّبْعُ لا يقاعه ، ويُعَازِجُهُ بصفائه ، كما يطرِبُ الفَهْمُ لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه ، ولذلك قال حسّان :

تغنّ في كلّ شعر أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمّارٌ

هنا نجد الطبع هو الذي يقيس التحام أجزاء النظم وتساقفه ، ومعنى ذلك أن يكون الشعر نابعا من سبليقة وإحساس نابض ، تحركهما تجربة صادقة ، فإذا أنشد هذا

(١) القضايا الأدبية والعلمية في شرح المروقي لديوان الخماسة : دكتور فتحي محمد أبو عيسى — دار المعارف :

الشعر فإن اللسان يتنغم به ، ويشعر بارتياح ورضا في إنشاده ، فلا يتوقف في فصل النظم أو وصله توقفا يدل على ضيقه وتضجره ، بل هو يتدفق بالشعر تدفقا طبيعيا يشبه تدفق الماء السلسال .

فكأن الشعر من هذا المنطلق الذى أشار إليه المرزوق دقات شعورية تتوالى وتترابط ، حتى تكون القصيدة في بنيتها وانسجام أبياتها ، وتوالى مضامينها ، وتتابع الصور فيها كالبيت المفرد ، ويكون البيت المفرد في حسن استواء نظمه ، وانسجام كلماته كالكلمة الواحدة في تتابع حروفها تتابعا صوتيا يتولد عنه جرس وقيق ، يلذ السمع ، ويطرب النفس .

ويخرج عن نطاق هذا الشعر الحى الجياش ما يجيء متفرقا كيعر الكيش ، تتناثر كل بكرة في طريق بلا انسجام ولا انتظام ، وما يكون كأولاد العلات ، لكل ولد أم تختلف عن أم أخيه ، وناهيك بما يكون بين هؤلاء الأمهات المتعددات من جفوة وتنافر وخصام ، وما يكون بين هؤلاء الأولاد من شتات وتنابد وكراهية .

هذا الشعر المترابط المتدفق عند المرزوق يتسق ويتواءم مع الوزن الذى تحدث تفاعيله لذة في الأذن بإيقاعاتها المنتظمة المتوافقة ، ولذة في النفس ، بما يصاحبها من الشعور بالإمتاع .

في هذه الصياغة المقتنة للمرزوق من خلال هذا المبدأ من مبادئ عمود الشعر نجد قضية نقدية يثيرها النقد المعاصر ، هي قضية الوحدة العضوية التى كثيرا ما نادى بعض الباحثين بعدم توفرها في القصيدة العربية القديمة .

هذه القضية نجد لها صدى ورنينا في نقد النقاد العرب الذين سبقوا المرزوق ، ومن هؤلاء :

١ - مع الجاحظ :

ولقد عرضنا لهذه النصوص التى ساقها المرزوق في هذا المبدأ من مبادئ عمود الشعر عند الجاحظ في الفصل الأول من هذا البحث ، وعرضنا أيضا لتعليقه على هذه الأبيات ، ونحن نجمله إجمالاً في هذا الصدد لاقتضاء المقام إياه .

يقول : إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقا ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة .

وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المحارج ، فتعلم بذلك أنه قد أُفْرِغَ
إفراغا واحدا ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجرى على اللسان ، كما يجرى الدّهان .

أما قول (الشاعر) « كبر الكبش » فإنما ذهب إلى أن بحر الكبش يقع متفرقا
غير مؤتلف ، ولا متجاور ، وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها
متفقة مُلَسّاً ، ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكثرة ، تشقّ
على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ،
خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة
بأسرها حرف واحد .

قالت بنت الخطيبة للخطيبة : « تركت قوماً كراماً ، ونزلت في بني كليب بعر
الكبش » فعابتهم بتفرق بيوتهم .

فقبل لهم : فأنشدونا بعض مالا تتباين ألفاظه ، ولا تتنافر أجزاؤه ، فقالوا : قال
الشفقي :

مَنْ كَانَ ذَا عَضُدٍ يُدْرِكُ ظِلَامَتَهُ إِنَّ الدَّلِيلَ الَّذِي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ
تَنْبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ نَاصِرُهُ وَيَأْتُفُ الضِّيمَ إِنْ أَثَرَى لَهُ عَدُوُّ

وأنشدوا :

رَمَيْتَنِي وَسَيَّرَ اللَّهُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا عَشِيَّةَ آرَامِ الْكِنَاسِ رَمِيمُ
رَمِيمُ الَّتِي قَالَتْ لَجَارَاتِ بَيْتِهَا ضَمِنْتُ لَكُمْ أَلَّا يَزَالَ يَهُيمُ
أَلَّا رَبُّ يَوْمٍ لَوْ رَمَتْنِي رَمِيَّتِهَا وَلَكِنَّ عَهْدِي بِالنِّضَالِ قَدِيمُ

فهذا في اقتران الألفاظ ، فأما في اقتران الحروف ، فإن الجيم لا تقارن الظاء ، ولا
القاف ، ولا الطاء ، ولا الغين ، بتقديم ولا بتأخير ، والزاي لا تقارن الظاء ، ولا
السين ، ولا الضاد ، ولا الدال ، بتقديم ولا بتأخير^(١) .

فانظر إل تلاحم أجزاء الشعر عند الجاحظ ، وسهولة المحارج ، والإفراغ الواحد ،
والسبك الواحد ، حتى إنه يجرى على اللسان ، كما يجرى الدّهان .

هل يقصد الجاحظ بهذا كله إلى ترابط المعاني الشعرية ، وتسلسلها ، وحسن
الشامها ، وناسقها ، حتى تتكشف عن بداية ونهاية ؟ أو يقصد إلى ترابط الصور ،

(١) البيان والتبيين : ج ١ : ٦٨ وما بعدها .

وتتابعها وانسجامها في القصيدة كلها ؟ أو يقصد إلى توافق الكلمات في النسق الشعري ، فلا تبدو كلمة قلقلة في مكانها ، نافرة من أخواتها ، صعبة في مخارج حروفها ؟ في اعتقادي أنه يريد ذلك كله ، وانظر معي إلى قوله : « فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا » .

والإفراغ الواحد ، والسبك الواحد ، لا نفهمه إلا إذا كان العمل الأدبي واحدا ، أى ذا وحدة ، كأنه شيء واحد يتركب من عناصر متآلفة ، يأخذ بعضها بحجز بعض ، ويتناسك بعضها مع الآخر ، ويتآلف كل عنصر مع بقية العناصر ، وما ذلك إلا لأن العمل الشعري أو الأدبي أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فلا تتبين فيه شذوذا ولا تنافرا ، ولا لونا من ألوان الغربة وعدم الانسجام بين كلماته ، وجملة ، وتراكيبه .

وتصور معي أن في يدك كوبا من الماء ، أفرغته مرة واحدة ، ألا تحس بأن الماء قد اندفق جملة ، وكأنه كتلة واحدة ، متناسكة كل التماسك ، فلم يبق في الكوب قطرة واحدة ، وتصور معي أيضا سبيكة من السبائك ، وهى القطعة المذوبة من المعدن ، تذاب ، وتفرغ إفراغا واحدا ، ليم منها حلية محددة ، أى تجانس في جزئيات هذه السبيكة ؟ إنها تبدو كتلة واحدة لا انفصال بين أجزائها .

وإذا تصوّرت هذين المثالين ، فتصور كيف يكون الشعر إذا أخرج على هذا المنوال في تآلف أجزائه ، وانسجام معانيه ، وتدفق أفكاره ، وتلاؤم صوره .

حقا لم يقف بنا الجاحظ أمام عمل شعري متكامل ، أى أمام قصيدة ، ولكنه تحدث عن التماثل في ألفاظ البيت ، وتحدث في الوقت نفسه عن أجود الشعر ماهو ؟ ، ومثل بالبيت والبيتين والمقطوعة كما ترى في النص الذى سقناه ، ولكنه لم يمثل للقصيدة ، وإذا كان النقاد أو بعضهم يأخذون على الشعر العربي القديم أن البيت فيه هو وحدة القصيدة ، فلماذا لا نستنبط من نص الجاحظ مفهوما آخر ؟ نستنبط من نص الجاحظ أن العرب يعنون بالبيت ، حتى يحمل حكمة نادرة ، أو معنى تسير به الركبان ، ويعنون بالمقطوعة ، حتى تجيء من أمثال هذا البيت دقة صناعة ، ورقة طبع ، وبالقياس يعنون بالقصيدة ، لتجىء من مقطوعات يتم بينها التآلف والانسجام .

وتكون المؤاخذة حينئذ أن القصيدة كلها لم تفرغ إفراغا واحدا ، وتسبك سبكا واحدا ، بل أفرغت مقطوعات مقطوعات ، والنقد الحديث يعتبر المقطوعة وحدة القصيدة ، وإذن فلا مؤاخذة .

وسبق أن قلنا في الفصل الأول من هذا البحث أننا لا نريد أن نهمل للجاحظ من منطلق هذا النصّ بأنه قد وضع يده على مصطلح الوحدة العضوية بمفهومها المعاصر ، وإنما يكفي الجاحظ فخرا أنه أشار إلى ما أشار إليه في عصر مبكر من عمر الزمان ، فإنك لو طقت هذا النقد النظري على عمل شعري ، فسوف ترى أن الجاحظ يريد عملا متكاملا متجانسا يأخذ بعضه برقاب بعض ، فلا يبدو فيه لون من التفكك أو الاضطراب .

٢ - مع ابن قتيبة :

يقول : [وسمعت بعض أهل الأدب يذكر : أن مُقَصِّدَ القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الرِّع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) .

إذ كان نازلة العمد في الحُلُول والظُّنن على خلاف ما عليه نازلة المکر^(١) لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكَلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ولئيميل نحو القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه) لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام .

فإذا عليم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقيب بائجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهَر ، وسرى الليل ، وحرّ الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير .

فإذا عليم أنه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المدح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه للسّماح ، وفضله على الأشباه ، وصعّر في قدره الجزيل .

فالشاعرُ المجيد مَنْ سَلَكَ هذه الأساليب ، وعدّل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يُطيل ، فيُمل السامعين ، ولم يَقْطع ، وبالنفس ضمّا إلى المزيد [^(٢)] .

(١) نازلة العمد : هم أصحاب الأئنية الرفيعة الذين يتقلون بأسيتهم .

(٢) الشعر والشعراء : ح ١ : ٧٤ - ٧٦

هنا نجد عامر ابن قتيبة يضع لمسات الوحدة النفسية في القصيدة ، فالوحدة تبدأ في نفس الشاعر ، حيث تنتظم الأغراض ، ويتقدم غرض على غرض ، كما يتقدم السبب على المسبب ، فليست أغراض القصيدة العربية مهوَّشة النظام بلا قصد في الترتيب ، وإنما هي تنتظم في النفس انتظام السبب وتأخيه مع المسبب ، ثم يبدأ الشاعر بذكر الديار والآثار ، فيكي ، ويشكو ، ويخاطب الربع ، ويستوقف الرفيق ، ليثير نفسه وشاعريته ، حتى يكون ذلك سببا في ذكر أهلها ، الذين رحلوا عنها .

والبكاء والشكوى بين يدي الديار والدمن لا ينتزع انتزاعا ، ولا ينهمر تكلفا ، وإنما هو الموقف المثير ، حين يقف المحب على دار بلا حبيب ، أو آثار تحمل ذكريات الحب ، وحنين اللقاء ، هنا ينهمر البكاء ، ويستبد الحنين ، ويثور الانفعال بماضى الحبيبة والحب ، فيشكو شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفطر الصباية والشوق .

هذا الوجد الشديد ، والفراق المؤلم ، والصباية المتوقدة ، والشوق الظامئ إلى اللقاء يثير قلوب السامعين ، ويلفت الأنظار ، وينقل رنة الأسى ، فنصرف الوجوه نحو الشاعر ، وتنجذب الأسماع إليه .

انظر إلى التعليل الذي علل به ابن قتيبة هذا الموقف تعليلا نفسيا وعاطفيا : لأن التشبيب قريب من النفوس ، لا ئط بالقلوب ، لما ركب الله في العباد من محبة الغزل ، والحنين إلى النساء ، فلا يكاد يوجد إنسان لم يتعلق بامرأة ، تعلقا حلالا أو تعلقا حراما ، وهنا تتكامل الإثارة وتبلغ ذروتها من الإصغاء والالتفات والتطلع والمتابعة .

وفي نقطة الذروة من الإصغاء ، يعقب الشاعر بإيجاب الحقوق ، فيصف رحلته الشاقة ، وما صادفه من المتاعب والآلام ، ويشكو النصب والسهرة ، وسرى الليل ، وشدة القيظ ، وخشونة الطريق ، وإنضاء الراحلة والبعر .

وفي هذا الموقف تظل الذروة من إصغاء الممدوح على حالها واشتدادها ، لأن الشاعر أردف منيرا بمثير ، فالممدوح الذي تأثر واستجاب استجابة نفسية لتشبيب الشاعر قد ظل على تأثره استجابة للضنى المروِّع ، والشدة القاسية التي عاناها الشاعر في رحلته حتى وصل إلى ممدوحه .

وهنا فقط ، حيث يكون الممدوح في قمة التأثر ، وبالغ الإصغاء ، وتزيد الاستجابة ، يمدح الشاعر ، فيهمز مكارم ممدوحه ، ويصور في أعماقه سمات البطولة ، وخصيصة الكرم ، وعظائم الرجال ، فيهمز الممدوح ، ويهمز ، ويسخو بكرم العطايا . والنسائل الذي يقترب بنا من دائرة ابن قتيبة في هذا النص هو : هل كان ابن

قتيبة على وعى بنمو العمل الشعري في جوانبه النفسية حيث يرتب موقفا على موقف ترتيبا طبعيا لا يبدو فيه أثر النكلف أو المماحكة اللفظية ؟

الجواب : نعم ، لأن ابن قتيبة قارئ من طراز ممتاز ، وهو واحد من هؤلاء النفر الذين أقبلوا على قراءة الشعر القديم بشغف ظامى ، فاستغرقوا في خصائصه الفنية ، ووجدوا القصيدة عملا من أعمال الإبداع بما فيها من طبع وصنعة ومعاودة ، كالمعلقات ، وقصائد مدرسة المجودين ، والمجددين ، وهذه القصائد ، أو هذه الأعمال المبدعة لم يكن ابن قتيبة يمر عليها مرور الكرام ، وإنما كان يستنطقها ويستلهمها ويستوحها ، فيجدها عملا متابعا متصل الأجزاء ، اتصال السبب بالمسبب .

يقول الدكتور محمود الربيعي : « والذى أودّ أن ألفت نظر قارئ إليه ، هو ما يكشف عنه فعل ابن قتيبة هذا من دلالة ، على أننا معه أمام دهن شط باقد يتساءل أمام الأمور ، ولا يتقبلها كما تحجب . إنه دهن يحاور مصع الأمور متجاوزة . ويبحث فيها عن معنى . وبعبارة أخرى إن تجاور الأمور على حو خاص يستثيره ويجعله يحاول البحث عن سرّ تجاورها على هذا النحو أو ذاك . والتساؤل والاستشاه هما البداية الطبيعية والضرورية لأية عملية ذهنية حيوية في محار المعرفة عامة . لا في مجال البحث الأدبي وحده ، ومن ناحيته أخرى فإن البحث عن سرّ حو الأشياء — التي قد تبدو لمنظرة غير المنسائلة . وكأبه متجاوزة غير معنى — حو جوهري من عمل الناقد الأدبي . ويقضه انطلاق ساسبه في اسبح في فلسفه التركيب الأدبي »^(١)

وهناك موقف يؤكد أن ابن قتيبة كان على وعى تام سمه لقصيدة "عرويه على أسس نفسية هو دنت التناسب والاتساق بين الأعراس محتلفه في اقصيد الواحدة ، بمعنى أن آيات القصيدة نورع نوريعا معفولا على الأعراس من حيث الكم ، فلا يخفى غرض من بيتين . وعرض من عشرين بيت

فالشاعر الجليل من عدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أعلب على الشعر ، ولم يُطِل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد .

ويذكر أن بعض الرّجّاز أتى نصر بن سيار وإلى خراسان لبني أمية ، فمدحه بقصيدة ، تشبيها مائة بيت ، ومدّحها عشرة آيات ، فقال نصر : والله ما بقيت

(١) نصوص من النقد العربي : ٢٩

كلمة عذبة ، ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مدحى بتشبيك ، فإن أردت
مدحى فاقصد في النسيب ، فأتاه فأنشده :

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ لَأَمِّ الْعَمْرِ دَعُ ذَا وَحَبْرٍ مَدْحَةً فِي نَصْرِ
فقال نصر : لا ذلك ، ولا هذا ، ولكن بين الأمرين^(١).

٣ — مع ابن طباطبا :

يعقد ابن طباطبا فصلا في كتابه « لتأليف الشعر يقول فيه :] وينبغي للشاعر
أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها ، أو قبّحه ،
فيلائم بينها ، لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ماقد ابتداء
وصفه ، وبين تمامه أفضلًا من حشو ليس من جنس ماهو فيه ، فينسى السامع
المعنى الذى يسوق القول إليه .

كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها
وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ؟ فرما اتفق
للشاعر بيتان ، يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك
إلا من دق نظره ، ولطف فهمه ، وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين
له ، فيسمعون على جهة ، ويؤدونه على غيرها سهوا ، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه
منه]^(٢) :

يدعو ابن طباطبا إلى أن يكون الشعر تأليفا ، ولعلك معى في أن التأليف نظام
ومنهج ، فينبغي أن يكون للقصيدة منهج ، أو لشعر الشاعر منهج ، فيه تنسيق
الآيات ، وتتجاوز تجاورا حسنا ، ويلائم الشاعر بينها ، حتى تنتظم معانيها ، ويتصل
كلامه فيها .

ومعنى ذلك — من منطوق نص ابن طباطبا — أن الشعر لا يجيء من الشاعر
كيفما اتفق ، عشوائيا ، مهلهل النسيج ، بيتا من هنا ، وبيتا من هناك ، بلا رابط
ولا نظام ، فهذا لا يدخل تحت مفهوم الشعر .

إنما الشعر هو الذى يؤلفه صاحبه ، فتجىء فيه الآيات منسقة ، متقارنة — كما
يقول الجاحظ من قبل — كل بيت يأخذ بزمام جاره ، وكل مصراع يمسك بتلابيب

(١) الشعر والشعراء : ج ١ : ٧٦

(٢) عيار الشعر : ١٤٦

أخيه ، من هنا تنتظم المعاني ، وتتوالى فكرة فكرة ، ومضمونا مضمونا . فإذا ما ابتدأ الشاعر وصفا لفكرة ما في العمل الشعري ، فينبغي ألا يكون هناك حشو بين بدايتها وتامها ، لأن الحشو الدخيل الذي ليس من جنس الفكرة الموصوفة يعد السامع والمتلقى عن المعنى الذي يسوق الشاعر القول إليه .

ومعنى ذلك بشيء من التفصيل أن الأبيات التي تصف فكرة ما في القصيدة ينبغي أن يتناول كل منها جزئية من جزئيات هذه الفكرة ، حتى يتم بناؤها ، والحشو والدخيل والأجنبي يخل بقيمة هذا البناء ، وتامه .

وليس الأمر مقصورا على الأبيات التي تتناول فكرة ، ولكنه يتسع ، ليشمل البيت الواحد ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يفض من قيمتها .

ثم يتفقد الشاعر كل مصراع ، هل يجانس ما قبله ، ويتسم معناه ، ويتلاءم معه أولا ؟ فرما اتفق للشاعر بيتان ، يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا ينتبه إلى ذلك إلا أصحاب النظر والفهم .

ورما وقع الخلل من ذواكر الرواة التي تنسى ، فتقدم بيتا على بيت ، ومصراعا على مصراع .

أليس ذلك العمل في الشعر بناءً عند ابن طباطبا ؟ وأليست القصيدة كُلا متجانسا ، يتم فيه التلاؤم وحسن الجوار بين الشكل والمضمون ؟

الشعر إذن — من منظور ابن طباطبا نظام ومنهج ، له خصائص وسمات يتميز بها عن المنشور ، وهو إذا تجرد من تلك الخصائص ، وهذه السمات ، أصبح ممجوجا في الأسماع ، فاسدا في الأذواق .

حتى إنه لا يحتاج إلى الاستعانة بالعروض في نظمه ووزنه إذا كان الشاعر صحيح الطبع ، سليم الذوق ، وإلا فإن معرفته بالعروض ، وحذقه له ، لابد أن تتحول فيه إلى سليفة وطبع .

إن ابن طباطبا من منطلق هذا الفهم الواسع لحقيقة الشعر يعد له أدوات قبل مراسه ، وتكلف نظمه ، إذا لم تنهيا لكل شاعر بان الخلل في شعره .

إن الفهم الواعي يرى من هنا أن الشعر عملية كبيرة ، ورسالة ضخمة ، لا تنفق لكل من يريد ، وإنما هي تمنح وتراد ، فهل تجيء القصيدة أو العمل الشعري

من منطلق هذا الفهم مفككة مضطربة لا تخضع لعامل الفكر ، ولا لعامل النظام ؟
لعلك تقرأ معنى هذا النص من عيار الشعر ، وهو نصّ يغنى عن كل تعليق :
يقول ابن طباطبا :

[الشعرُ — أسعدك الله — كلام منظومٌ ، بائنٌ عن المنثور الذى يسعمله الناس
في مخاطباتهم ، بما تُخصّ به من النظم الذى إنْ عُدلَ عن جهته مَجَّه الأسماع ،
وفسد على الذوق ، ونظمه معلومٌ محدودٌ ، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتجْ إلى
الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه .

ومن اضطرب عليه الذوق ، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض
والخدق به ، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه .

وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه ، وتكلف نظمها ، فمن تعصّت عليه
أداة من أدواته ، لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته
العيوب من كل جهة .

فمنها : التوسّع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ،
والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ، ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب في
تأسيس الشعر ، والتصرف في معانيه ، في كل فنّ قالته العرب فيه ، وسلوك مناهجها
في صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستدلة منها ، وتعريضها
وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلاقتها ، وعذوبة
ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مبانيها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كلّ معنى إحاطة
من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز في أحسن زى ، وأبهى
صورة ، واجتناب ما يشينُه من سفساف الكلام ، وسخيف اللفظ ، والمعاني
المستبردة ، والتشبيهات الكاذبة ، والإشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ،
والعبارات الغثّة ، حتّى لا يكون متفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى
المنمنم ، والعقد المنظم ، واللباس الرائق .

فتسابق معانيه ألفاظه ، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه ، كالتذاذ السمع بموئق لفظه ،
وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد للبناء ، يتركب عليها ، ويعلو فوقها ،
فيكون ما قبلها مسوقا إليها ، ولا تكون مسوقة إليه ، فتتلق في مواضعها ، ولا توافق
ما يتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادا لما تراد له ، غير مستكرهة ، ولا متعبة ، لطيفة
المالج ، سهلة المخارج .

وجماعُ هذه الأدوات كمالُ العقل ، الذي به الأضداد ، ولزومُ العدل ، وإيثارُ الحسن ، واجتنابُ القبيح ، ووضعُ الأشياء مواضعها ^(١) .

قلت لقارئ :

إن هذا النصّ يغنى عن كل تعليق ، لأنه جعل الشعر بناءً محكم الحلقات والذي يريد أن يقف على بناء الشعر فما عليه إلا أن يقرأ هذا النص عدة مرات .

ولم يتوقف ابن طباطبا عند هذا الحدّ في فهم الشعر ، وتفسير حقيقته وكنهه ، ولكنه يربط الشعر بالإحساس ربطاً فنياً متقناً .

« فكلّ حاسة من حواس البدن إنما تتقبّل ما يتصل بها مما طبعَتْ له ، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها .

فالعين تألف المرأى الحسن ، وتقضى بالمرأى القبيح الكره ، والأنف يقبل المشمّ الطيّب ، وتأذى بالمتنّ الخبيث ، والفم يتلذّ بالمذاق الحلو ، ويمجّ الشع المرّ ، والأذن تشوّف للصوت الخفيض الساكن ، وتأذى بالجهير الهائل ، واليد تنعم باللمس اللين الناعم ، وتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائر المعروف المألوف ، ويتشوّف إليه ، ويتجلّى له ، ويستوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، وإحمال المجهول المنكر ، وينفر منه ويصدأ له .

فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مُصنّفاً من كدر العيّ ، مقوّماً من أود الخطأ واللحن ، سالماً من جور التأليف ، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً ، اتّسعت طرّقه ، ولطفت مواجّه ، فقبله الفهم ، وارتاح له ، وأنس به ، وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة ، وكان باطلاً محالاً مجهولاً ، انسدت طرّقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسّه به ، وصدىء له ، وتأذى به ، كتأذى سائر الحواسّ بما يخالفها ^(١) .

لقد زاد ابن طباطبا حاسة سادسة هي حاسة الفهم على الحواسّ الخمس المعروفة ، العين ، والأنف ، والأذن ، والفم ، واليد ، فكما أن لكل حاسة من هذه الحواسّ شعوراً من طراز خاصّ ، فكذلك حاسة الفهم التي تأنس بكلام من طراز خاصّ ، هذا الكلام بصفاته التي أطنب في بيانها صاحب عيار الشعر ، يقبله الفهم ، ويستريح له ، ويأنس به ، إذا جاء على صفاته وخصائصه التي ينبغي أن يكون عليها .

١ عيار الشعر : ٢٧

(١) عيار الشعر : ١٧ - ١٩

وإلا فهو باطل مجهول محال مسدود الطريق ، ينفيه الفهم ، ويستوحش عند حسه به ، ويصدأ له ، ويتأذى ، كتأذى سائر الحواس بما يخالفها^(١) .

ولكن ما معنى ربط الشعر بالإحساس ، وصلته بوحدة القصيدة ؟

معنى ذلك أن الفهم الثاقب ، أو الفهم الناقد هو الذى يتولّى تنظيم الإحساسات المتعددة فى القصيدة عن طريق سائر الحواس ، فيحدث بينها ألوانا من التوافق ، إضافة إلى ذلك يقوم بمهمة النقد الداخلى للعمل الشعرى ، فإذا ما توافرت فيه خصائص الشعر ومقوماته استراح إليه وقبله ، وإلا أبغضه ، ونفر منه . ألا تكون القصيدة من خلال هذا الفهم لابن طباطبا عما منسقا قائما على أصول فنية تضمن لهذا العمل استقلاله ووحدته ؟

ومهما يكن من أمر فإننا لا نستطيع القول بأن ابن طباطبا أو غيره من نقاد العرب قد وصل إلى مفهوم الوحدة العضوية كما هو مفسر ومستروح فى النقد الحديث بكل أبعاده وخصائصه ، ولكننا نريد أن نقول من خلال النصوص التى سبقت والتى سوف نساق إلى النقد العربى القديم قد لمس كثيرا من خصائص الوحدة العضوية بسبب دقها يضاف إلى رصيده فى الفكر النقدي الإنسانى

ومن جهة ثانية قد أثبت الفكر النقدي العربى قدره على الاستمرارية فى محيط الفكر النقدي العالمى ، من منطلق أن الإنسان هو الإنسان . مهما اختلف الزمان والمكان . وأن الفكر البشرى مرتبط بكثير من أسباب الاتصال والتوافق ، على امتداد العصور

ولا يعصر على الإطلاق من فهم ابن طباطبا ماذهب إليه من أن الشاعر إذا أراد ساء قصيده مخصص المعنى الذى يريد ساء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما ينسبه إليّاه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى نوافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه

فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله .

فإذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفقّ بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلّكاً جامعاً لما تشبّثت منها ، ثم يتأمّل ماقد أدّاه إليه طبعه ، ونتيجته فكرته ،

(١) انظر كتابى . النقد والناقد : « عيار الشعر »

فيستقصى انتقاده ، ويرمّ ما وهى منه ، ويبدّل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية .

وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله .

ويكون كالنساج الحاذق الذي يُفوّف وشيه بأحسن التفويف ، ولا يُهلهل منه شيئا ، فيشينه ، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها ، حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكنائظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والتمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدويّ الفصيح ، لم يخلط به الحضريّ المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها . وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة ، ويقف على مراتب القول والوصف في فنّ بعد فنّ ، ويعتمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته ، ويحضر لبّه عند كل مخاطبة ووصف .

فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ، ويتوقّى إحطّها عن مراتبها ، وأن يخلطها بالعامّة ، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ، ويعدّ لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه ، وإبداع نظمه^(١) .

نعم : إنه لا يغض من فهم ابن طباطبا ما ذهب إليه من هذا القول ، لأنه بصدد وضع عيار يقيس به الشعر ، فهو يريد أن يقول كلّ شيء يتعلق بعمل الشعر ، يريد أن يقنّن ، والتقنين يحتاج إلى أن يتناول المقنّن للشعر ، والشعر في طائفة كبيرة منه عاطفة وإحساس ، وتجارب وخيالات ، وصور وفنون ، وهذه تحتاج إلى عفوية ، ولا تحتاج إلى قانون صارم ، يبطل معه فعل الإحساس ، ودقائق المشاعر . فغير مقبول من ابن طباطبا أن يلبس الشاعر المعنى الذي يريده ألفاظا تطابقه ، وقوافي توافقه ، ووزنا يسلس له القول عليه .

وغير مقبول منه أن يثبت الشاعر بيتا بيتا على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون

(١) عيار الشعر : ١٩ — ٢٠ .

القول فيه ، ثم يوفق بين هذه الأبيات المتناثرة بلا سلك ولا نظام توفيقا صناعيا ممقوتا يقتل في الشعر روحه وفيضه وتدققه وحلاوة الإحساس فيه .

وغير مقبول منه أن يرمّ الشاعر ما وهى من شعره ، ويبدّل لفظه بلفظة ، وينقل قافية من مكان إلى مكان آخر ، ويفتش عن قافية جديدة يرم بها مكان القافية المنقولة .

كل ذلك وأكثر منه ، لا نوافق ابن طباطبا عليه ، لأن الفن الشعري الجميل الذي يرسم الإحساس بالكلمات ، ويصوّر باللوحات اللغوية من الاستعارات والتشبيهات ، قد تحوّل من هنا إلى صناعة ممقوتة ، بعيدة عن الطبع ، مجافية للذوق ، معادية لما يثيره الخيال في التعبير من انتفاضة حيّة ، ومغناطيسية تجذب إليها نفوس المتلقين .

والشعر لا يتحوّل إلى صنعة فقط ، لأن روحه الموهبة والطبع والسليقة ، ثم تحيى الصنعة تالية لذلك ، كما كان يفعل أصحاب مدرسة الثقيف ، أما أن يقف الشاعر ، ليجذب كلمة من هنا يرقّع بها جملة ، وجملة من هناك يرقّع بها عبارة ، وقافية تستبدل من هنا إلى هناك ، دون أن يكون للطبع دور رئيسى في العمل الشعري ، فذلك مالا نراه ، ولا نقرّ ابن طباطبا عليه .

ثم إن ابن طباطبا من خلال هذا النص الذي وقف يتناول فيه كل جزء من أجزاء القصيدة تناولا صناعيا قد أهمل جانب الخيال إهمالا شديدا ، والخيال عنصر ضرورى من عناصر الشعر ، فهو العنصر الخالق للصور الحية ، وهو الذى يمدّ الاستعارة والتشبيه بحظّهما الوافر من النبض والحيوية .

« فتكوين الصور الحية النابضة ، وبصفة خاصة الصور البصرية ، يعتبر أكثر المعانى عرضة للمناقشة ، وهو أيضا أكثر معانى كلمة الخيال شيوعا ، وأقلها أثرا وأهمية — كما يقول « ريتشاردز » .

« وإن أولئك الذين يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم ، وبصفة خاصة إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، أو غير مألوف ، يقال : إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال » .

« وهناك معنى آخر للخيال هو الاختراع ، أو الإبداع ، أو الجمع بين العناصر والجزئيات التى ليس بينها ارتباط عادة » .

« هناك معنى الخيال الذى وضعه « كولريديج » فى إنجاز رائع للنظرية النقدية ، وهو القوة التركيبية السحرية التى تكشف لنا عن ذاتها فى التناسق أو الانسجام بين الصفات المتعارضة المتناقضة »^(١) .

ولكن يبدو أن ابن طباطبا كان يخضع خضوعاً تاماً ومباشراً للفهم الناقد ، أو للعقل الواعى ، وكان يطبق هذه النظرية على نفسه حينما كان يصنع شعراً يبدو فيه ولعه بالعقل ، وتمكنه من اللغة .

إذ كان بمقدرته أن يتجنب من الكلمات ما يصعب النطق به ، على من بلسانه عيب يحول بينه ، وبين النطق ببعض الحروف ، وكان يقول : « والله لأننا أقدر على أبى الكلام من واصل بن عطاء » .

ويرون للتدليل على ذلك أن ولداً لأحد أعيان الرجال كانت به لكنة شديدة فى حرفين من حروف المعجم هما : الراء والكاف ، يضع الغين مكان الراء ، والهمزة مكان الكاف ، فعمل ابن طباطبا قصيدة فى مدح أبيه ، حذف منها حرفي لُكْنَة الولد ، ولقنه إياها ، حتى رواها لأبيه ، ففرح بها فرحاً شديداً ، وهى قصيدة تبلغ تسعة وأربعين بيتاً ، جاء فيها :

يا سيّد دانتْ له الساداتْ وتتابعتْ فى فعله الحسنات
وتواصلتْ نعمائوه عندى فلى منه هباتْ خلفهنّ هبات

وليس هذا الشعر مما يرفعه حتى إلى أوساط الشعراء ، لأن قوته الشعورية تتضاءل ، وتكاد تختفى وراء فهمه الناقد^(٢) .

وعلى الجملة ، فإن هذا رأى الأخير لا يغض إطلاقاً من قيمة ماذهب إليه ابن طباطبا فيما يتصل بمفهوم الوحدة العضوية ، واتصاله بألوان من الصلات بمفهومها فى هذا العصر .

٤ — مع الجرجانى :

وجدير بالذكر فى هذه المناسبة أن نؤكد أن القاضى الجرجانى كان ينظر للقصيدة على أنها عمل متكامل ، له بداية ونهاية ، فالشاعر الحاذق عنده عليه أن يجتهد فى

(١) I.A. Richards , Principles of Literary Criticism - London 1928 . P 188 - 189

(٢) اس طباطبا : ناقد أدبى عريق قديم : مقالة للمرحوم الدكتور احمد احمد بدوى : مجلة العربى الكويتية : العدد ٧٧ : ابريل ١٩٦٥ م .

تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التي تستعطف أسمع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأرائل تخصّها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا في الاستهلال ، فإنه عنى به ، فاتفت له فيه محاسن ، أما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا في التخلص كلّ مذهب ، واهتمّا به كلّ اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد^(١) .

٥ - مع الخاتمة :

يقول : [من حكّم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزّوجاً بما بعده من مدح وذمّ ، متّصلاً به ، غير منفصل عنه .

فإن القصيدة مثلاً مكوّن خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه في صحّة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتحوّل محاسنه ، وتُعقّي معالم جماله .

ووجدت أذواق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون من مثل هذه الحال ، احتراساً يخميهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجّة الإحسان^(٢) .

ولعل هذا النصّ الذى ذكره صاحب العمدة ، وصاحب زهر الآداب للحاتمي أقرب النصوص التراثية لمفهوم الوحدة العضوية بمعناها المعاصر ، فالقصيدة قيمة أدبية حيّة ، لا سبيل إلى الفصل بين أجزائها ، فمثلها مثل الإنسان في اتصال أعضائه ، ولا يكون الإنسان سوياً ، مستقيم الخلقة ، إلا إذا كان كل عضو من أعضاء جسمه قد وجد في مكانه الذى خلقه عليه الله ، وأى تغيير في أماكن الأعضاء الجسدية يحدث المسخ والتشويه لمنظر الإنسان ، وحقيقة بنيانه ، وتصوّر الذراع الأيمن ، وقد ركب مكان الذراع الأيسر ، وكذلك الساق اليمنى ، وقد ركب مكان الساق اليسرى ، وهكذا ، أى مسخ وأى تشويه يحدث للإنسان في هذا التركيب ؟

وكذلك القصيدة التى تولد ولادة طبيعية ، وتنمو نموّاً طبيعياً ، وتتدرج حسب الإحساسات والخواطر التى تشتمل عليها من بدايتها إلى نهايتها ، تكون عملاً فنياً خلقه صاحبه في أحسن تقويم .

ولعل من مقام المناسبة أن نقارن مفهوم الوحدة العضوية عند الحاتمي بمفهومها عند

(١) الوساطة : ٤٨

(٢) العمدة لآل رشيق : ج ٢ : ١١٧

قطب من أقطاب التجديد في الشعر العربي ، وفارس من فرسان النقد المعاصر ، ألا وهو الأستاذ عباس محمود العقاد ، لنرى إلى أى مدى تكتسب نظرية عمود الشعر قيمتها الخالدة ، كما استوعبها وحدد سماتها الناقد العربي الفذ أبو علي أحمد بن محمد ابن الحسن المرزوقي المتوفى سنة ٤٢١ هـ .

يقول الأستاذ العقاد :

فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة ، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعراس وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع ، وهو مالا يجوز .

ولتوفية البيان نقول : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه ، إلا كما تغني الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة .

أو هي كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها ، وفائدتها ، وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبددين ، فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقدارهم في تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافاً إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية في الجهالة ، ودماة الفطرية .

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها ، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج ، بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة .

وكلما استغل الشيء في مرتبة الخلق ، صعب التمييز بين أجزائه ، فالجماد كل ذرة منه شبيهة بأخواتها في اللون والتركيب ، صالحة لأن تحل في أى مكان من البنية التي هي فيها ، فإذا ارتقيت إلى النبات ألفت للورق شكلاً بخلاف شكل الجنوع ،

ولألياف وظيفة غير وظيفة النّور ، وهكذا حتى يبلغ التباين أتمّه في أشرف المخلوقات وأحسنها تركيبا وتقويما .

وهي سنّة تتمشّي في أنواع المخلوقات ، ومصدّق ذلك ما نشاهد من تقارب الأقسام المتأخّرة في السحنة والملاخ ، حتى لتكاد تشبه وجوههم جميعا على الناظر ، وهي حقيقة فطنت إليها قبائل البدو بالبداهة ، ولمسها البحريّ في هجوه المعشر ينعتهّم بالهوان والضعّة ، ويقول فيهم :

وبنو الهجين قبيلة منحوسّة حُصّ اللحي ، متشابهو الأوزان^(١)
لو يسمعون بأكلة أو شربة يعمّان أصبح جمعهم بعمان

وعلى نقيض ذلك الشعوب العريقة في الحضارة ، تراها تتفاوت أقدارا وملاخ ، وبدوات وأطوارا ، حتى ليوشك أن يكون من المستحيل اتفاق اثنين في هندام الجسم وهيئته ، وفي مواهب الدهن ونزعتة .

ونقترب مما نحن بصددّه فنقول : إنك كلّما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفت تشابها في الأسلوب ، والموضوع ، والمشرب ، وتماثلا في روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها ، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزء قائما بنفسه ، لا عضوا متصلا بأعضائها ، فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيدة ، وواسطة العقد ، كأنّ الأبيات في القصيدة حبات عقد ، تشتري كلّ منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها .

وهذا أدلّ دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة ، فكأنما القرحة التي تنظم هذا النظم وبصات النور^(٢) متقطعة ، لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كلّ جانب ، وينير لك كلّ شعبة وزاوية .

أو كأنما هي ميدان قتال ، فيه ألف عين ، وألف ذراع ، وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حيّة .

(١) حصّ : جمع أحصّ : وهو قليل شعر الرأس .

(٢) وبصات : لمعات وومصات .

ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد ، تسرى فيها حياة ، وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذه الطراز كالرمل المهيل ، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه في قمته ، لا كالبناء المقسم الذى ينبعث النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزياه ^(١) .

والحقيقة التى لا يتطرق إليها الشك أن الأستاذ العقاد قد فلسف فكرة الوحدة العضوية فى القصيدة فلسفة تشهد له بالفداذة والتفرد ، وسعة الاطلاع ، وعمق الفكر ، وبراعة المقارنة ، ولكن من أين بدأ ؟

هل بدأ من قاعدة النقد العربى أو من قاعدة النقد الغربى ، أو منهما معا ؟ لا يخالجنى شك فى أنه قد بدأ منهما معا ، لأنه العقاد الذى أنزل التراث العربى منزله من التقدير والاعتبار ، واستطاع أن يستخرج كثيرا من دفائنه وأسراره الرائعة ، بما أوتى من حصافة العقل ، وقوة الاقتدار على الغوص وراء المعانى والأفكار .

وليس من المعقول ألا يكون العقاد قد وقف على ظاهرة نمو العمل الشعري فى جوانبه النفسية عند ابن قتيبة .

ولا أن يكون قد لاحظ بناء الشعر عند ابن سلام وابن طباطبا ، وكون القصيدة كلاً متجانساً ، يتم فيه التلاؤم وحسن الجوار بين الشكل والمضمون ، وكون الشعر يرتبط بالإحساس ارتباطاً فنياً فى غاية القوة والاتقان . ولا أن يكون قد استوعب نص الحاتمى الذى يمثل خلق القصيدة بخلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، أو باينه فى أصحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله .

وفى الوقت نفسه بدأ العقاد من قاعدة النقد الغربى التى تنظر للعمل الشعري أو للقصيدة على أنها خلية حية ، يقوم كل عنصر من عناصر الخلية بدوره المرسوم الذى يتعاون مع سائر العناصر فى بعث الحركة والحياة فيها .

« والقصيدة تتمتع بشخصية متكاملة ، متماسكة حية ، بحيث يصبح لديناميكية القصيدة ، أو ديناميكية هذه الشخصية وزن فى وضع القوانين العامة المرنة التى تتمثل فى طبيعة هذه الشخصية .

(١) فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفة التونسي : مكتبة الخانجي بمصر والمثبى بعدد ٧٩ — ٨١ ج ١ : شوق فى الميزان .

وهذا هو في الغالب الاتجاه السائد الآن في اعتبار القصيدة من الشعر ، بل في اعتبار كل عمل فني ، وربما كان هذا استقرارا لمبدأ « Unity in varity » القديم فالقصيدة من الشعر وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهي متناسكة ، ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى ، بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى ، على نحو لا يمكن معه تصوّر كل منهما على حده ^(١) .

كان العقاد على وعى من ذلك كله ، على وعى بابن سلام ، والآمدى ، والجرجاني ، وابن طباطبا ، والحاتمي ، والمرزوقي وعلى وعى « بهازلت » و « هاردي » و « ريتشاردز » و « استوفر » ومن ثمّ فأنت تراه في نقده مريجا من هؤلاء وأولئك ، والنصّ الذي يقرّر فيه مصطلح الوحدة العضوية ، وضرورته في الشعر تلمس من خلاله هذا المزيج بين النقد العربي والنقد الغربي بطريقة واضحة ، لا تحتاج إلى تكلف في الفهم ، ولا إلى معاناة في التخرّيج والتأويل .

واقراً إن شئت حديثه عن ابن الرومي ، فسوف تدرك جيداً أن نصّ العقاد عن الوحدة العضوية نصّ عربي ، وفي الوقت نفسه : نصّ غربي :

فهو يذهب في حديثه عن ابن الرومي إلى أن قصائده تتميز بعلامات بارزة ، هي طول نفسه ، وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج من سنّة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمّها سمط واحد ، قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدّة أبيات ، وقلّ أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير ، والتبديل والتحوير .

لقد خالف ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة كلّاً واحداً لا يتمّ إلا بتام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة .

ولا ريب أنّ هذا الاستقصاء كان سبباً من أسباب الإطالة ، ولكنّه لم يكن كلّ السبب ، لأنّ ابن الرومي كان يطيل القصائد حفاوة بالممدوحين ، وإكباراً لشأنهم ، وإظهاراً لعنانيته بإرضائهم .

وكان يرى فرضاً عليه للممدوح أن يستعصب ، ولا يستسهل ، فإذا طرق القوافي

(١) الأنس الجمالية في النقد العربي * دكتور عمر الدين إسماعيل : ط ١ - ١٩٥٥ م دار الفكر العربي ص :

السهلة اعتذر من قصيره ، كما قال لعيد الله بن عيد الله من قصيدة تيّت على سبعين ومائتي بيت :

كل مدح في غيركم قمثاب ما أثبت عبادة الأوثان
هاكها : لا أقول ذاك أملاً قول ذي تحوة بها وامتان
بين أثنائها مديح نقيس من لبوس اللؤلؤ والقرسان
أذو قواف كأنها حلق الأصد اغ في البيض من خلود القوافي
راق معني ، ورق لفظاً فيحكي راتي الخمر في رقيق الصّحان
إن تكن سهلة القوافي فليست في المعلق يسهلة الوجدان
فابتذها في يوم لهوك واعلم أنّها يعد من ثياب الصّيان
وابسط العذر في ارتخاها القوافي واتباعي سهولة الأوزان
أنت الجأتني إلى ما تراه من يالذي فيك من قون المعاني
أى وزن وأى حرف روي لهما يللمدح فيك يدان
ضاق عن مآثراتك الشعر إلا فاعلات مفاعل فاعلان
ليس مدح يقي بمدحك إلا صلوات اللئيك في القرآن
لا ولا حمد كفاء نعماك إلا حمد سيج من الكتاب مثاق

ثم يستطرد العقاد بعد نماذج رائعة من شعر ابن الرومي في قصائده المطولة التي خرج بها عن سنة النطاعين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة آياتاً متفرقة يضمها سمط واحد .

إلى أن ابن الرومي كان يستريح لهذه الإطلاقة ، كما يستريح الجواد الكريم إلى سعة المضمار ، لأنها تشيع لذة القدرة على النظم ، والتمكن من اللغة ، وتنقى طنة العجمة التي كانوا يعيرونه بها ، ويهتمونه في شعره من أجلها .

فلغطة في نفسه — لا لإرضاء الممدوح — كان يركب القوافي الصعبة ، ويتعمد رياضة الحروف العصية ، فيذل له أعصاها ، حتى الثاء والخاء والذال والزاي والطاء والعين والهاء وغيرها من الحروف النادرة في الروي ، الناقصة في شعر أقدر الشعراء .

وكانت فيه غيرة القول ، ونخوة المنافسة ، وهمة الثوب إلى الغاية ، فكان هذا « الجواد الكريم » يأرن للسباق كلما مرت به خيل السباق ، فإذا سمع الكلام

الجيد لم يبرح أن يعارضه بكلام من بحره وقافيته ومعناه ، ولم ينس أن يجرب قوته إلى جانب كل قوة ، ويحرك شاعريته إلى جانب كل شاعرية .

ففى ديوانه معارضات كثيرة للنابعة وأبى مسلم وأبى نواس ودعبل وغيرهم ممن تروى لهم الأبيات المستحسنة ، والحكم الماثورة^(١) .

فقصائد ابن الرومى من منظور الأستاذ العقاد أعمال « شعرية متكاملة ، تتدفق بها قريحته بلا صعوبة ولا مشقة ولا توقف عند كلمة يضعها رويًا أو قافية ، وما ذلك إلا لتكثفه من اللغة ، وسعة اطلاعه ، وغزارة محصلته ، ووفرة قاموسه الشعرى ، وتجيء قصائده الطويلة ، متسلسلة المعانى ، مترابطة الأفكار ، تنساب انسيابا طيعيا ينم عن موهبة واقتدار على تنوع الأساليب .

فالنظم ملتحم الأجزاء ، ملتئم على تخيير من لذيذ الوزن ، لا يتعثر فيه الطبع ، ولا يتحبس اللسان ، كما يقول نقاد العرب فى مبادئ عمود الشعر ، واللفظ مشاكل للمعنى ، وهما مقتضيان للقافية ، حتى تجيء القصيدة عملا واحدا ، أو موضوعا واحدا له عنوان يصدق عليه ، وينبع منه .

وقد يوقعه الاستطراد ، أو الاستغراق فى المعنى — كما يقول الأستاذ العقاد — تارة فى إهمال اللفظ ، وتارة أخرى فى الأساليب النثرية التى لا يفسح غيرها للإسهاب والاطناب والتفصيل والتفريع والمراجعة والاستدراك ، فينظم فى هذه الحالة ، وكأنه ينثر ، إلا أنه لا يخلو من الشاعرية ، ولا يسف إلى طبقة « المتن » المنظوم ، و « الألفيات » التى ليس فيها من الشعر إلا أنها موزونة مقفاة .

ومع ذلك لم يجعل اللفظ شغلا شاغلا فى صناعة ، ولم يحفل به إلا لأداء المعنى الذى يريد ، فيخيل إليك وأنت تطرد فى قراءته أنه يرتجل القصائد ارتجالا ، ويفيض بها فيضا لمطاوعة لفظه ، وغزارة مدده ، فهو يجيد فى تركيب أبياته ، وإحكام قوافيه ، ولكنه لا ينتزع الإجادة بالجهد والترويض ، وما عليه إلا أن يعنى ما يقول ، فيقول ما يعنى بغير إخلال ولا التواء ، وما عليه إلا أن يرسم ، فيجى البناء على ما رسم ، وتقوم الأركان على مادعم .

إن كلمات ابن الرومى تقبل إلى مواضعها ، وكأنها تعلم أن الفضل فى مقامها للشاعر ، لا لها ، وأن الدالة فى اختيارها له لا عليه ، ومن ثم لم يشغل باللفظ ، ولم يبد على معناه أثر الجهد فيه .

(١) ابن الرومى : حياته من شعره : ط ٦ : (١٣٩٠ هـ — ١٩٧٠ م) المكتبة التجارية الكبرى : ص ٢٧٢ وما بعدها

وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظي ، والمحسنات المموّهة ، مع أنه نشأ في العصر الذي نشأت فيه هذه المحسنات .

وعجيب هذا من ابن الرومي ، وهو المتطير الذي كان يلقي باله إلى أقلّ تجانس في الكلمات ، وأضعف تشابه في الحروف ، ليستخرج منه النذر والبشائر ، ويعلق عليه القنوط والأمل ، ولكنه عجيب في الظاهر دون الحقيقة ، لأنه إنما كان يبالي بالكلمات حين كان يأخذها مأخذ المتطيرين ، وهي حينئذ لها عنده معنى ، ومن ورائها نبأ ، وفيها شعور ، فليست هي خواء ، ولا تمويه ، ولا بهرجا زائفا كبهرج العابثين والمزوّقين ، إنما كان يجانس لمعنى يراه هو ، ويراه من يتطير مثله ، ولا يجانس لتزييق فارغ ، وهو سخيّف ، فإذا لم يكن متطيرا فلا جناس ولا تكرار باللفظ إلا لما فيه من معنى ظاهر مستقيم ، وماله من فصاحة ونضارة ، أو يتفق له جناس اللفظ ، كما كان يتفق للشاعر الجاهليّ ، والشاعر الخضر ، قبل عهد التنميق والصناعة^(١) .

ويسوق الأستاذ العقاد أمثلة متنوّعة على أن ابن الرومي لم يكن يقصد إلى البديع قصدا ، كما كان يقصد إليه شعراء التصنيع ، وعلى رأسهم مسلم بن الوليد وأبو تمام ، وإنما كان ابن الرومي يلهو ويمزح ويهزل عن طريق بعض المحسنات التي تدل على أنه ليس شاعرا فقط ، وإنما هو شاعر ناقد ، ينقد شعره ، وينقد شعر غيره ، في الوقت الذي ترى فيه أثر عمود الشعر يكسو شعره برواء فائن من الطبع والسليقة ، وسلامة الألفاظ ، وغزارة المعاني .

من هذه النماذج قول ابن الرومي :
لو تَلَفَفْتُ في كساء الكسائي وَتَلَبَّسْتُ فِرَّةَ الفراءِ
وتخلَّلْتُ بالخليل وأضحى سبيوة لذيكَ رهنَ سباء
وتكوّنْتُ من سواد أبي الأسود شخصا يُكنى أبا السوداء
لأبي الله أن يعدّك أهل العلـ م إلا من جملة الأغبياء

فالذي يقرؤ هذا الشعر لا يخطر له البتة أن ابن الرومي يزوّق ، ويمزح ، ولا يشك لحظة في أنه يعبث ويهزل ، وأنه لا يحاول أن يبيع الناس بهرجا بثمان ذهب ، وعرضا بثمان جواهر .

(١) المرجع السابق : ٢٧٩

ثم يذهب الأستاذ العقاد إلى أن ابن الرومي لم يكن على سذاجة الجاهليين والخضرمين في صوغ الشعر ، وفهم فنون البلاغة ، فإن هؤلاء كانوا يأتون بالقول البليغ ، ولا يعرفون علته ، وكانوا يطربون للشعر ، ولا يتوخون مذاهب نقده ، ونحن وإن كنا نخالف الأستاذ العقاد في هذا الرأي إلا أننا نرى ما ارتآه من أن الشعراء العباسيين كانوا على وعى بالعلل والأسباب أكثر من الشعراء الجاهليين ، وأنهم اصططحوا في البلاغة على الحدود والأسماء ، وخرجوا من حالة « العفو » إلى حالة « الوعي » .

وابن الرومي أولى ألا يكون على تلك السذاجة الجاهلية أو الخضرمية ، وألا يسهو عن محاسن كلامه وعيوبه ، وهو الذي لم يسئ قط عن شيء فيه ، ولم يكن له من هم إلا أن يحصى خطوات ذهنه ، وخلجات قواده ، فهو شاعر ناقد وبليغ ، له مذهب في البلاغة ، ورأى في المعاني ، وحجة في الاختيار .

قيل إنه سمع هذه الآيات :

أيها الطَّبِيُّ المَلِيحُ القَدُّ مَجْدُولٌ مُهْفَهَفٌ (١)
أنا من مَيْلِكَ في أَمْشِيكَ | مَرْعُوبٌ خَوْفٌ
لا أتمِلَنَّ فَإِنِّي ... خَائِفٌ أَنْ تَقْصِفَ

فقال ابن الرومي : كان ينبغي أن يقول : لو عقد لا نعقد من لينة ، فضلا عن أن يميل ، وهو سليم من التقصّف ، ثم أسرع إلى معارضة القائل بهذين البيتين :

أيها القائل ————— إلى خائف أن تقصّف
ليس هذا الوصف إلا وصف مصلوب محقّف

(١) عن أبي العباس أحمد بن يحيى النحوي قال : مما يعاب على قيس بن الخطيم قوله [كأنها عردُ بانة قصف] لأن المرأة إنما تشبه بالعود المنثى لا بالمتقصّف ، قال المرزباني : فأخذ ابن أبي فتن ، فقال في وصف الخادم الصغير :

أيها الطَّبِيُّ المَلِيحُ القَدُّ مَجْدُولٌ مُهْفَهَفٌ
فحدثني المظفر بن يحيى قال : قال ابن الرومي في بيت ابن أبي فتن هذا : إنما أراد أنه يميل من لينة وتعمة أعصائه ، فأسرف حتى أخطأ ، وذلك أنه جعل اللين المعرط بتقصّف ... الخ .

انظر الموشح للمرزباني ٣٤٧

كذلك لا يفهم من سهولة شعر ابن الرومي ، وتدفعه ، وأخذ بعضه بأطراف بعض أنه كان قليل التهذيب له ، والرجعة إليه ، فرمى فرغ من القصيدة ، وأفضى بها إلى ممدوحه ، ثم عاد إلى تنقيحها ، والزيادة عليها ، وردّها مرة أخرى ، كما فعل في قصيدة عبيد الله بن عبد الله :

قصيدةً كرهاً مثقّفها عليك أنْ ثَقُفْتُ على مهل
أعجلها الوقتُ عن رياضتها فأقبلت رِيضاً على عجل
لم أحتشمُ كرهاً عليك ولا سدى فيها مواضع الخلل
لأننى عالم بأنك لا تعبتُ — فيما أصلحت من عمل
وليس مثلى نيام عن خلل في مدح ممدوحه ولا زلل^(١)

أما لفظه فلغز عالم بالنحو ، مطلع على شواهد العربية ، ولا سيما في القرآن ، ومن هنا لم يذكر كلمة « أشياء » إلا ممنوعة من الصرف ، وأما شعره بوجه عام فأنت تجده في استواء واحد ، وروح واحدة ، من شبابه إلى شيخوخته ، وليس يدل ذلك إلا على تمكنه من الشاعرية ، وتمكن الشاعرية منه ، حتى كان هذا الاستواء في أسلوبه الشعري .

فهذه قطعة نظمها في نحو الثلاثين من عمره ، لأنها نظمت في نكبة « المؤيد » :

إنْ شُؤْمًا حَلَّتْ به عقدة المَلْءِ — لِكِ الشُّؤْمِ تَزُولُ منه الجبَالُ
ليس بدّعاً من الحوادث أن يُعْزَرَ لَ وَالِ وَتَخْفَقُ الآمالُ
إنما البدعُ أنْ تَزُولَ أمورٌ لم يكنْ يهتدى إليها الزوالُ
كالذى حاقَ بالمؤيد منكم بعدما نَوَطْتُ به الآمالُ
ذاك شُؤْمٌ لو جاور البحرَ يو مِينِ لَأَمْسَى وليس فيه بلالُ

فقابل بينها وبين القطعة التالية التى نظمها وهو فى الخامسة والخمسين من عمره :

كبرتُ وفي خمس وخمسينَ مكبرُ وشبْتُ فألحاظُ المها عنك تُفَرُّ
إذا ما رأتك البيضُ صَدَّتْ وربما غَدَوْتُ وطرفُ البيضِ نحوكَ أصورُ
وما ظلمتك الغانياتُ بصدّها وإنْ كان من أحكامها ما يجورُ

(١) ابن الرومي : ٢٨٠

أَعْرِ طَرْفَكَ الْمَرَاةَ وَانْظُرْ فَإِنْ نَبَا
إِذَا شَبِثَتْ عَيْنُ الْفَتَى وَجْهَ نَفْسِهِ فَعَيْنٌ سِوَاهُ أَلِ الشَّيْبَةِ أَعْدَرُ

فأنظر حين تقرن هذه الأبيات بعضها ببعض ، هل ترى بينها من تفاوت في الصناعة ، أو اختلاف في روح الشعر ، ونسج الكلام ، وطريقة التركيب ، وتناول المفردات ؟

فهي وغيرها من قصائده التي نظمت من العشرين إلى الستين طبقة واحدة من هذه الناحية ، لا تستطيع أن تتحقق فيها مزية سنّ على سنّ ، ولا فترة على فترة ، وتعليل ذلك صعب في الشعراء المطبوعين غير ابن الرومي ، أما هو فلا صعوبة في تعليل هذا الاستواء في تركيبه ، والتشابه في روحه ، ونسجه ، لأنه ينسج من غزل واحد ، وبضاعة واحدة ، وهي الشعور الجديد ، أو شعور الطفولة الفنية التي لازمته في حياته من المبدأ إلى النهاية ، فلم يتغير فيه إلا القليل بعدما درس نصيبه من اللغة والعلم ، واستوفى مادته من الفن والصياغة وكأنه الشجرة التي نضجت مبكرة ، وبلغت تمامها ، واستوت في تربتها فثمرتها اليوم كثمرتها بعد سنوات عشر ، أو بعد عشرين أو ثلاثين ، ولا عيب في ذلك إلا أن تكون الثمرة بسرّاً لا خير فيه ، أما إذا كانت ثمرة جنّة كأطيب الثمر في النضرة والحلاوة ، فالتبكير إذن أصلح من التأخير ، والبقاء على طبقة واحدة أحبّ وأكمل من التغيير .

فالكلمة الأولى والأخيرة في هذا العبقريّ النادر أنه كان شاعراً في جميع حياته ، حيّاً في جميع شعره ، وأن الشعر كان لأناس غيره كسواء عيد ، وحلة موسم ، ولكنه كان كسواء له كل يوم وساعة ، بل كان له جسماً لا تكون بغيره حياة^(١) .

فهل ترى من خلال هذا العرض أن ابن الرومي قد خرج عن عمود الشعر ؟ أو أنه كان من هؤلاء الشعراء الذين يلتزمون طريقة العرب الأقدمين في التعبير ، ولم يكن من هؤلاء الذين يعنون أنفسهم بالإغراق في البديع ، والخروج على قوالب اللغة ، والتمرد على الخليل بن أحمد في العروض والقوافي ، أو في قواعد الإعراب والبناء ... ؟

ثم ما نصيب شعره من الوحدة العضوية التي حدّد سماتها وخصائصها الأستاذ العقاد ، كما سبق أن قلنا من قاعدة النقد العربي ، وقاعدة النقد الغربي في لقاء فكريّ مشترك ؟

(١) ابن الرومي : ٢٨٤

لقد رأينا من خلال منظور الأستاذ العقاد نشعر ابن الرومي أن قصائده موضوعات ، لكل موضوع عنوان ، وأنه كان يتناول لفكرة بجميع جزئياتها في براعة واقتدار ، وأن هذه الجزئيات تجيء متسلسلة متسقة في خيط فكري من النظام ، حتى يأتي على آخرها .

إذن هناك خيط فكري عام يربط القصيدة من بديتها إلى نهايتها بلا دخيل ، ولا حشو ، ولا سفاسف من الألفاظ والمعاني ، القصيدة عمل واحد ، والعمل الواحد قصيدة .

وهناك وحدة عامة بين الشعر والحياة ، أو بين الفن والحياة كلها ، من خلال شعر ابن الرومي ، وذلك حسبنا من مقصد جدير بالالتفات ، خليق أن يتقرر بيننا . قل أن يشيع في أذواقنا رأى السأم والأثرة وأذقة المتبطلين ، كما يقول العقاد الذي أرى في دراسته لتلك الشخصية العربية الفذة جانب التصوير ، كما أرى جانب الوحدة والحياة .

ومن هذا المنطلق فأننا لا أوافق العالم الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل في أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت ، أو كالجملة — كما يقول المرزوقي في المبدأ الخامس من مبادئ عمود الشعر وحقيقة هذا رأى عند الدكتور عز الدين إسماعيل أنه لا ينكر أن هناك من نظر إلى القصيدة العربية من نقاد العرب ، من حيث هي كَل ، فالقاضي الجرجاني يذهب إلى أن شاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال ، والتخلص ، وبعدهما الخاتمة ، إذ هي مواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الاصغاء ، ولم تكن الأثر تفضّل مراعاة ، وقد احتذى البحتري على مثاهم إلا في الاستهلال ، فإنه عسى به .

وهذا معناه أن الجرجاني كان ينظر إلى القصيدة من حيث هي أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية ، وربما لا يذهب هذا الفهم إلى أبعاد دلت ، وفي عمود الشعر يجد شخة أخرى تدل على اعتبار القصيدة كما هي كَل ، فالشاعر الذي توافر فيه مدأ التحام النظم والشامه ، يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالجملة ، تسالما لأحرائه وتقاربا .

وطبيعي أنه ليس المقصود بوحدة القصيدة أن تكون كالبيت ، أو كالكلمة ، لأن هذه الوحدة عملية داخلية في بنية القصيدة ، مع تنوع العناصر وكثرتها وتشابكها ، فوحدة القصيدة إذن قائمة على وحدة البنية الفكرية لها ، لا على التحام أبياتها والتماسها في النظم .

وفيد الدكتور عز الدين اسماعيل هنا من تفريق « هريث ريد » بين القصيدة الطويلة (العمل الشعري الضخم) والقصيدة الصغيرة على أساس الغنائية والفكرة ، فالقصيدة القصيرة تتمثل فيها الغنائية ، أي العاطفة الواحدة المحددة ، أما القصيدة الطويلة فيلزمها إلى جانب العواطف المفردة المحددة الكثيرة الفكرة العامة التي تسيطر على الجميع وتوجهه ، فعلى أساس هذا التفريق يستطيع أن يتبين أن القصيدة العربية — كما صوّرها لنا ابن طباطبا — تمثل القصيدة القصيرة ، أو مع الدقة فإنها لا تمثل القصيدة القصيرة ولا الطويلة ، وإنما الذي يمثل القصيدة القصيرة منها البيت المفرد .

ففي هذا البيت تتمثل عادة العاطفة الواحدة المحددة المستقلة ، وحينما لا تتمثل في القصيدة وحدة البيت تتمثل لنا هذه العاطفة في بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير ، ولكنها تظل عاطفة واحدة محددة ، وبذلك تكون القصيدة الطويلة — وفي الشعر العربي قصائد كثيرة تجاوز أبياتها المائة — مجموعة حقا من العواطف ، ولكنها ينقصها الفكرة العامة الحية التي تسيطر عليها جميعها ، لتجعل منها بنية فكرية متماسكة ، أو لتجعل منها شخصية^(١) .

إن وحدة البنية الفكرية للقصيدة ينتج عنها بشكل طبيعي أن تلتحم الأبيات وتلتئم في النظم ، فالالتحام والالتئام مظهر من مظاهر وحدة البنية الفكرية للقصيدة .

والوحدة العضوية في أصل نشأتها إنما ترجع إلى أرسطو الذي كان يرى أن المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة ، لا مجموعة من الأحداث العارضة ، ولكي تكون الحكاية الكاملة جميلة ، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ، أي تطوّر الحكاية من حادّث يمكن فصله عن مقدماته ، واتخاذ نقطة ابتداء ، ثم نموّه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية .

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٦٦

ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط في الطول ، فينسى البدء قبل بلوغ النهاية ، بل يجب أن تكون متوسطة الطول ، بحيث يمكن أن يدركها العقل جملة ، ويجب أيضا في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغير واضح في الموقف^(١) .

ومن المسلم به أن العرب اطلعوا على ما كتبه أرسطو ، وأفادوا منه فائدة محققة ، كما أن وحدة القصيدة العضوية في الغرب متأثرة إلى مدى بعيد في إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية .

والوحدة العضوية في القصيدة تتمثل في : وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها هذا الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر^(٢) .

ومعنى ذلك أن القصيدة تكون عبارة عن موضوع واحد ، يثير مجموعة من المشاعر التي تنبع منه ، هذه المشاعر ترسم بالكلمات والصور التي تستمد طاقتها الفنية من الخيال النابض الخلاق ، وتسلسل هذه المشاعر متتابعة في القصيدة ، ونامية نموًا مطردا حتى تصل إلى نهاية القصيدة ، فالموضوع أو الفكرة العامة في القصيدة هي المحور الذي تتصل به جميع المشاعر والإحساسات ، بحيث لا يبدو إحساس واحد غريبا غير متصل بهذا الموضوع أو بتلك الفكرة العامة .

من هنا تبدو القصيدة أو العمل الشعري إبناءً يبدأ ، وينمو ، ويتطور ، بشكل طبيعي لا افتعال فيه ، ولا تصنع .

« وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها عن طريق التتابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث ، أو الأفكار ، ووحدة الطابع .

(١) في الشعر لأرسطوطاليس . ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي : دار الثقافة — بيروت — ص

(٢) اسعد الأديني الحديث : للدكتور محمد عنيبي هلال — بيروت ١٩٧٣ م ص ٣٩٤

والوقوف على المنهج على هذا النحو — قبل البدء في النظم — يساعد على الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على تأكيد الأثر المراد^(١).

ويصف الشاعر الإنجليزي « سيندر » أن بعض الشعراء يدركون منهجهم جملة وفي وضوح ، على حين يحاول الآخرون محاولات عدة رسم هذا المنهج وإتمامه ، حتى يصلوا إلى نتيجة يرضونها ، وكلا الفريقين يضع أفكاره في شكل ساذج أولا ، ثم يرتبها قبل أن ينظم^(٢).

وسبق أن رأينا ابن طباطبا الناقد العربي يوضح منهجه في عمل القصيدة بطريقة ساذجة أيضا ، تتمثل في أنه يعدّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، ثم يعدّ له ما يليسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه إلى آخر ما جاء في منهجه الذي أشرنا إليه ، وعلقنا عليه من قبل^(٣) ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية واحدة الموضوع ، ووحدة الفكر فيه ، ووحدة المشاعر التي تبعث منه ، أي أنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه^(٤).

فالقول بأن القصيدة الجاهلية ليست بها وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال قول يقبل المناقشة^(٥) ، والقول بأن القصيدة العربية القديمة حتى مطلع عصر النهضة خالية تماما من الوحدة العضوية قول يقبل المناقشة أيضا .

وسيدو أن طول القصيدة العربية الذي تجاوز أحيانا المائتي بيت كان يلتوى بالشاعر العربي في بعض أجزائها ، فتداخل الأفكار حيناً ، وتكرر حيناً ، كان سبباً من الأسباب التي حذت ببعض النقاد المعاصرين إلى القول بهلهة القصيدة ، وتمزق أجزائها ، وعدم انضوائها تحت موضوع واحد ، أو فكرة واحدة .

وقد يكون تعدد الأغراض أيضا في العمل الشعري الواحد كالوقوف على الدمن والآثار والغزل والوصف والمديح قد أكد فكرة التمزق والبعد عن الوحدة في أذهان الكثيرين .

ولكن بشيء من الروية ، وإعمال الفكر ، والنفاذ إلى أعمال هؤلاء الشعراء القدامى ، والكشف عن دخائل نفوسهم في عمل الشعر نجد أن القصيدة لا بد أن

(١) السابق : نفس الصفحة (٢) السابق : ٣٩٥ هامش (٣) عيار الشعر : ١٩

(٤) النقد الأدبي الحديث : ٣٩٥ (٥) السابق : نفس الصفحة

يحركها انفعال بموضوع واحد ، أو فكرة عامة واحدة ، ترجع إليها الأغراض الأخرى من حيث الاثارة ، وإذكاء نشاط الشاعر ، واستلفات نظر الممدوح ، وما إلى ذلك من الأسباب التي أثارها ابن قتيبة .

والحق — كما يقول الناقد الكبير الدكتور عبد القادر القط أن القصيدة العربية القديمة — إذا تحقق لها الصديق الفني ، والموهبة القادرة — لم تكن على هذا النحو من التفكك الذي رماها به هؤلاء النقاد والشعراء .

وليس من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرة مجرد أبيات متناثرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة ، وبعض صلات يسيرة من معنى أو شعور ، ولعل الذي ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما رأوه في القصيدة القديمة الطويلة من تعدد الأغراض ، ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها .

على أن ما يسميه الدارسون « تعدد أغراض » في القصيدة القديمة كان نابعا من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ، ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته ، فكان في تعبيره عن إحساس النقد في مطالع القصيدة الطويلة المعروفة يصور إحساس قبيلته كلها بهذا النقد الذي ضربته طبيعة الحياة البدوية على كل عرى . وكان في تغنيه بمآثر القبيلة وأيامها يؤكد ذاته بانتمائه إلى منبع تلك المآثر ، وأصحاب تلك الأيام .

حقا لقد أصبحت تلك المطالع مع مرور الأيام مطالع تقليدية فقدت وظيفتها النفسية الأولى ، ففقدت بذلك وضعها الفني في القصيدة ، وقلت صلتها بالأغراض الأخرى .

لكننا في معرض دراسة الوحدة والتفكك ينبغي أن ننظر إلى ما بين الأبيات من صلة أو انقطاع داخل كل قسم من أقسام القصيدة ، وإن بدا في ذاته مستقلا عن سائر الأقسام .

ولا يزعم دارس ان الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك الذي نراه بين أبيات القصيدة الحديثة ، ولا أن بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة ما نجده في الشعر الحديث ، وما درج النقاد على تسميته « الوحدة العضوية » .

لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية مالا يخفى على المدارس المتمهل ، وبدون تلك الصلات يصحح هذا الشعر ضربا من اللغو وأنعبث .

على أن هناك من القصائد القصار والمتطوعات في الشعر القديم ما تتحقق فيه وحدة شعورية ظاهرة ، وتربط قوى بين الأبيات ، وبخاصة في شعر العذريين ، وكثير من الشعراء المقلين^(١) .

ولا شك أن هذا رأى له وجاهته وقيمتها العلمية في النظر إلى طبيعة القصيدة القديمة الفنية ، وظروف نشأتها وتاريخها ، جاء نتيجة إمعان في الدراسة ، وروية في الحكم على الأعمال الأدبية ، والقارئ المتمهل ، أو الناقد الدارس يستطيع أن يجد من العلل والأسباب ما يصل به بين الأغراض التي يبدو أنها متعددة في القصيدة الواحدة ، فليس هناك تنافر قط بين الوقوف على الأطلال والتشبيب بنسائها ، وليس هناك شذوذ قط ، أو غربة فنية بين وصف الناقة والطريق ، وبين الشاء على الممدوح ، لأن الناقة أداة الرحلة إليه ، وهي أداة ضرورية قد تستغرق أياما متوالية يتحمل فيها الشاعر وفاقته من الأين والكلال ما يثير المشاعر ، ويبعث على الشعر . وللدكتور محمد النويهي رأى في مجال هذه الوحدة ، يحسن أن نؤكد به وجهة نظرنا التي آمنا بها عن اقتناع وبصيرة مجردين من الهوى ، لما له من التميز والاعتبار والصدق .

فهو يذهب إلى أن دراستنا للأدب العربي قد اكسبتنا فهما جديدا بما ينبغي لكل قصيدة من وحدة فنية ، تقوم على تنمية الشاعر تنمية عضوية لأقسامها المتعددة ، أحدها من الآخر .

إذ ليس معنى هذه الوحدة — كما اعتقد بعض من تناولوا هذه المسألة — أن تحتوى القصيدة على موضوع واحد ، لأنه ما من قصيدة ذات طول تستطيع أن تنحصر في موضوع واحد ، لا في الأدب العربي ، ولا في الأدب الغربي ، إنما يتحقق ذلك في القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات ، قل من العشرة إلى العشرين أو زهاء ذلك .

لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة ، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون ، وتجارب الحياة ، والشاعر يحقق هذه الوحدة في بئانه لقصيدته بأن يربط موضوعاته ترتيبا يقوم على النمو المطرد ، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءا عضويا مقنعا ، ويقود إلى لاحقه بتلك الطريقة ، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة ، واتجاهها المركزي .

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : ١٩٧٨ م مكتبة الشباب بالمنيرة : ص ٣٦٨ — ٣٦٩

حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدرّج دخولاً في عاطفتها ، وبصرنا باتجاهها ، فتركنا علينا في النهاية أترا فنياً موحداً متكاملًا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يقصد إليه .

حقاً إن هذا النموّ المطرد يحمل الشاعر على أن يعدّد من صوره التي يستخدمها لتجلية عاطفته واتجاهه ، وربما يقوده إلى موقف « مختلف » بعض الشيء عن الموقف الذي بدأ به ، لكنّ هذه الصور على تعدّدها ينبغي أن تكون متألّفة متعاونة على أداء هدفها الجوهرى ، وهذا الاختلاف ينبغي ألا يصل إلى درجة التناقض والتنافى ، أو الانقلاب التام في الاتجاه .

بل ينبغي أن يقنعنا بأنه قد تطوّر تطوّراً حتمياً من إنعام الشاعر نظره في تجربته واستكمالها لجوانب فيها لم يكن قد انتبه لها أول ما بدأ يعالج التجربة ، هذا التطور في النظرة والموقف هو إذن شيء طبعى نقبله ، بل هو شيء ضرورى ننتظره من كل قصيدة طويلة ، وإلا لم يكن لمطولها داع ولا مبرر ، وكان الأفضل لها أن تكون أقصر ، لأن سائرهما لا يكون إلا إطناباً لا فائدة فيه ، أو حشواً يهبط بقيمتها .

وأخيراً يدعو الدكتور النوبى إلى أن نفكر في هذا المفهوم للوحدة الفنية ، أو وحدة الأثر الجمالى الذى تتركه القصيدة على قارئها ، وما يقوم به هذا المفهوم من وحدة عضوية ، أى انسجام الأجزاء التى ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ، ونموّ هذا الأجزاء ، وتطور بعضها من بعض ، بحيث تكون جميعها بنية موحدة متكاملة .

هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلا إذا توفر له شرطان :

أحدهما : وحدة الباعث أو الدافع الذى دفعه إلى نظم قصيدته ، وثانيهما : وحدة الغاية أو الهدف الذى يهدف إليه من نظمها ، أما إذا تعدّدت البواعث ، أو سمح لها بالتعدد ، أو شتّت مجهوده في محاولة تحقيق غايات مختلفة ، فإن قصيدته تنهدم وحدتها العضوية ، وتنهدم تبعاً لذلك وحدتها الفنية^(١) .

وفي تعليقنا على هذا الرأى نرى أنه ما من قصيدة قديمة في العصر الجاهليّ والأمويّ والعباسيّ إلا وتخضع لدافع واحد ، وتنحو نحو غاية واحدة ، وخذ معلقة من المعلقات ، أو مطوّلة لحسان ، أو بشار ، أو أبى تمام ، أو المتنبي ، فسوف تجد

(١) الشعر الجاهليّ : مسيح في دراسته وتقويمه : ج ٢ : الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٣٥ — ١٩٣٧

هدفها واحدا ، والباعث إليها واحدا ، غير أن الشاعر يسلك إلى هدفه منهاجا يتفق معه ، ومع عصره الذى شاعت فيه تقاليد فنية من طراز خاص ، هذا المنهج الذى تتعدد فيه أغراض ثانوية بجوار الغرض الأصلي ، نجد أن هذه الأغراض الثانوية تؤدي خدمة نفسية جليلة لما يهدف إليه الشاعر من قصيدته .

ومما لا مرأى فيه أن ذلك كله يكون على حساب النمو المتدرج من بداية القصيدة حتى نهايتها .

وعلى الجملة ، فقد كانت للقصيدة القديمة فلسفة معينة قامت عليها ، ولم يكن وجودها خبط عشواء ، وإنما كان الشاعر يقصد إليها ، ويعدّها ، وأحيانا يعود إليها بالصقل والتنقيح والتهذيب ، وكان في داخله غرض واحد أصيل يثير ويدفعه إلى قول الشعر ، وعندما يثار ، ويشد انفعاله ، تتفرع عن هذا الغرض أغراض أخرى ثانوية تتصل بالغرض الأصلي ، نظرا لما تشتمل عليه نفسه من عادات وتقاليد موروثها لها سلطان كبير عليه ، هذه الأغراض الثانوية ، مع ميله الشديد إلى الإفراط في تطويل القصيدة الذى كان يعد مظهرا من مظاهر العبقرية والاقتدار ، قد أدت بالقصيدة في أحيان كثيرة إلى تكرار بعض المضامين ، وتداخل بعضها ، مما يخل بفكرة البناء ، أو نمو الأفكار وتداعيا نحو النهاية ، وبقي للقصيدة مع ذلك ، مهما بلغ طولها وحدة نفسية أو معنوية تضم غرضها الأصلي ، وما يتصل به من أغراض ثانوية .

هذا من ناحية الشعر ، وبقيت ناحية النقد ، فمما لا شك فيه أن نقاد العرب قد وضعوا أيديهم على ما ينبغي أن يتوفر للقصيدة من الوحدة التي تجمع بين الفكرة العامة أو الموضوع ، وما يتصل به من إحساسات تتوزع على سائر أبيات القصيدة ، وقد يكمن الإحساس الواحد في بيت واحد ، أو في بيتين ، أو في مقطوعة كاملة ، تجي مرتبطة غاية الارتباط ، تحفل بأنيق من التسلسل ، ويتم لها غاية الترابط المعنوي ، ومن هنا — في نظري على الأقل — نشأت فكرة انفراد البيت الواحد في قولهم : ما أشعر بيت قالته العرب في الغزل مثلا ؟ ...

بدليل أنه ما من قصيدة طويلة ، تشتمل على بيت متميز أو أكثر إلا وتجدها تشتمل على مقطوعات من طراز ممتاز .

وإلا فما معنى خلود الأدب القديم ؟

هذا السؤال أجاب عليه الدكتور محمد النويهي بقوله : إن هذا الخلود له معنى واحد ، هو جدّته التي لا تبلى ، واستطاعته على مرّ العصور أن يقدم لقراء كل عصر

ما يتمتعهم ، ويطربهم ، وما يشجهم ، ويعنى تجربتهم العاطفية .
فليس الأدب القديم بخالد إلا فى مدى ما يستطيع أن يقدم لنا نحن ، لا فيما قدمه إلى أهل عصره الذين مضوا وانقضوا ، أو كما قال : ت . س . إليوت ، فى مقالة من مقالاته النقدية ما معناه : إن الماضى لا يحيا إلا بمقدار حياته فىنا نحن ، بل قد ادعى « إليوت » فى مقالة أخرى أن إدراك الحاضر للماضى يفوق فى عمقه وفى مداه إدراك الماضى نفسه .

إن الشعر القديم لا يقتصر على مخاطبة أهله ، فإن فيه ما يخاطبنا نحن أيضا ، حقا إننا لن نجد الاستماع إلى خطابه ، إلا إذا تملكنا ونمينا الحاسة التاريخية التى تمكننا من الاستماع إليه بأذان أهله ، وتقبله بأذواقهم ، وهذا أمر يحتاج إلى مران طويل ، وقراءة متصلة .

ولكن ما إن ننجح فى هذه المحاولة ، حتى يحق لنا بعدها أن نستكشف فى تراثنا القديم ما يهمننا نحن ، وما يستجيب لحاجتنا الحيوية والفنية المعاصرة ، وما نجده انعكاسا لمشاكل وأمانى وانفعالات وأفكار لا تزال تعرض لنا فى حياتنا الواقعة .

وهكذا ينجح الفنّ فى غرضه الأسمى ، وهو عقد الوشيجة الإنسانية الجامعة بين أبناء البشرية جميعا ، على تعدد أزمانهم وبيئاتهم ، واختلاف ظروفهم ولغاتهم ولهجاتهم^(١) .

وبعد

فلا بدّ من عودة إلى المرزوقى بعد هذه السباحة العلمية التى أُلجأنا المقام إلى الاستطراد معها ، حتى ننهى موضوعنا أو فكرتنا التى قلناها ونقولها حول عمود الشعر .

قلنا إن المرزوقى : ذهب إلى أن عيار التحام أجزاء النظم ، والشامه على تخير من لذيذ الوزن : الطبع واللسان .

وإنما قال : « على تخير من لذيذ الوزن » لأن لذيذه يطرب الطبع لايقاعه ، ويمارجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه ، ولذلك قال حسن :

تغنّ فى كلّ شعر أنت قائله
إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار^(٢)

(١) قصبة الشعر الحديد : معهد الدراسات العربية العالية : ١٩٦٤ ص ٦٦

(٢) مقدمة المرزوقى النقدية ص ١٠

وهناك المبدأ الأخير من مبادئ عمود الشعر ، وهو مبدأ متساكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضاها للقافية ، حتى لا منافرة بينهما .

وهو من وجهة نظري متداخل مع ما قبله ، وعياره عند المرزوق طول الدرية ، ودوام المدارس ، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض ، لا جفاء في خلالها ولا نبوّ ، ولا زيادة فيها ولا قصور ، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني ، قد جعل الأخصّ للأخصّ ، والأخصّ للأخصّ ، فهو البرىء من العيب .

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به ، المنتظر ، يتشوقها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، وإلا كانت قلقة في مقرّها ، مجتلبة لمستغن عنها .

وهذه الخصال لها وسائط وأطراف ، فيها ظهر صدق الواصف ، وخلوّ الغالى ، واقتصاد المقتصد ، وقد اقتفاها وتبعها اختيار الناقلين ، فمنهم من قال :
أحسن الشعر أصدقه .

لأنّ تجويد قائله فيه ، مع كونه في إيسار الصدق ، يدل على الاقتدار والحذق .
ومنهم من اختار الغلوّ حتى قيل : أحسن الشعر أكذبه .

لأنّ قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتدّ فيما يأتيه إلى أعلى الرتبة ، وظهرت قوته في الصياغة ، وتمّهّره في الصناعة ، واتسعت مخارجه ومواجهه ، فنصّرف في الوصف كيف شاء ، لأن العمل عنده الى المبالغة والتثليل ، لا المصادقة والتحقيق ، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له .

وبعضهم قال :

« أحسن الشعر أقصده » :

لأنّ على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعرا فقط ، فما استوفى أقسام البراعة والتجويد أو جلّها ، من غير غلوّ في القول ، ولا إحالة في المعنى ، ولم يخرج الموصوف إلى أن لا يؤمنَ لشيء من أوصافه ، لظهور السرف في آياته ، وشمول التزيد لأقواله ، كان بالإيثار والانتخاب أولى .

ويتبع هذا الاختلاف ميل بعضهم إلى المطبوع ، وبعضهم إلى المصنوع ، والفرق بينهما أن اللّواعي إذا قامت في النفوس ، وحركت القرائح ، أعملت القلوب ، وإذا حاشت العقول بمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها ، نبعت المعاني ، ودرّت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر إلى جليات الألفاظ .

فمتى رفض التكلف والتعمّل ، وخلق الطبع المهذب بالرواية ، المدرّب في الدراسة لاختياره ، فاسترسل غير محمول عليه ، ولا ممنوع مما يميل إليه ، أدّى من لطافة المعنى ، وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر ، وعفوا بلا جهد ، وذلك هو ما يسمى المطبوع ، ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمّل والتكلف ، عاد الطبع مستخدماً ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردّده في قبول ما يودّيه إليها ، مطالبة له بالإغراب ، في الصنعة ، وتجاوز المؤلف إلى البدعة ، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته ، وذلك هو المصنوع^(١) .

قلنا من قبل : لقد كان المرزوقي ممثلاً لثقافة عصره وما قبل عصره ، وفي سوقه لهذه الاتجاهات النقدية الثلاثة ما يؤكد لنا هذا الاتجاه ، ولكن ما رأيه هو من هذه الاتجاهات ؟ وهل نفهم من قوله في الاتجاه الثاني : « وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له » أنه يميل إلى ما مال إليه قدامة بن جعفر ؟ وهل نفهم من قوله في الاتجاه الأول ، إنه في إيسار الصدق ، يدل على الاقتدار والخلق » أنه يميل إلى الجرجاني والآمدى وابن طباطبا ؟

أو هو يميل إلى الثالث ، لأوصافه التي تشعر القارئ بجنوحه نحوه ؟ وأخيراً هل هو يميل إلى المطبوع ، أو إلى المصنوع ، أو إليهما معا ؟

نحن نرى من خلال النصوص التي سقناها للمرزوقي أن كل عنصر عنده له عيار وحدود يقبلها هذا المعيار .

فأما الحدود فمن الممكن أن تردّ إلى ما قاله قدامة في الأغلب ، كما يقول الدكتور إحسان عباس ، وأما أنواع العيار فإنها تمثل ما جاء به الجرجاني حين تحدّث عن العناصر الأربعة اللازمة للشاعر ، وما قاله ابن طباطبا حول قبول « الفهم » .

والعبارات التي استخدمها المرزوقي هي : العقل الصحيح والفهم الثابت ، والطبع ، والرواية ، والاستعمال ، والذكاء وحسن التمييز ، والفطنة وحسن التقدير ، والذهن والفطنة ، وطول الدربة ودوام المداينة .

والعقل والفهم والذكاء والفطنة والذهن تعبير عن حقيقة واحدة ، كما أن الاستعمال وطول الدربة شيء واحد ، فلم يبق إذن من معايير المرزوقي غير (الطبع — الرواية — والذكاء — والدربة) .

(١) المقدمة : ١١ — ١٢

وهي بعينها ما نادى به القاضى والجرجاني ، إلا أن الجرجاني افترض وجود هذه العناصر في الشاعر ، أما المرزوق فإنه يتحدث عن توفرها في المتلقى أو المتذوق أو الناقد^(١) .

من هنا ندرك أن المرزوق دليل على عصره ، وأنه استطاع أن يهضم ثقافة هذا العصر ، وأن يمثلها جيداً ، وأن يصوغها في هيئة مقاييس نقدية ، فليس يقال إذن : إنه كان صورة من نقاد القرن الرابع ، وأنه لم يضيف شيئاً إلى هؤلاء ، لأنه ترك نظرية عمود الشعر فضفاضة واسعة ، لا تميل إلى التحكم ، ولا إلى إلزام الشعراء بطريق واحد مرسوم لا ينبغي أن يتجاوزه ، وإنما ترك الحرية الأدبية لهم جميعاً ، فمن شاء أن يكون من أنصار الفريق الأول كان ، ومن شاء أن يكون من أنصار الفريق المقابل كان ، والفريق الأول يتجمع حول : « أحسن الشعر أصدقه » والفريق الثاني يتجمع حول « أحسن الشعر أكذبه » وأقطاب المذهب الأول هم الآمدي والجرجاني وابن طباطبا ، ومن سائرهم ، واقطاب المذهب الثاني هم قدامة ومؤيدوه ، أما المذهب الثالث فقد يكون المرزوق هو رائده والداعي إليه .

وبقيت نظرية عمود الشعر تسع كل الشعراء السابقين ، فلم يخرج عنها شاعر ، لا أبو تمام ولا المتنبي ، ولا البحتري ، ولا ابن الرومي ، اللهم إلا في مقطوعات أو أبيات لا تمثل انفصاله عن هذه النظرية ، ولا معاداته لها ، ولا بغضه إياها .

ونستطيع أن نقول : إنه لا يوجد شاعر عربي معاصر إلا وقد تأثر بهذه النظرية لونا من التأثير ، يدل على ذلك وجوده الشعري ، وما تجود به قريحته من إنتاج ، أما أن يخرج عليها خروجاً مطلقاً فذلك مالا نعتقد وجوده في شاعر قط ، مهما يكن من شأن التجديد والمجددين .

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : إحسان عباس : ٤٠٨

فهرس الموضوعات

أولا : المقدمة من ص ٥ - ٦

ثانيا : الفصل الأول : الشاعر ودواعى الشعر : من ص ٧ إلى ص ٣٢

نص ابن قتيبة : وللشعر دواع تحت البطيء ... — ابن قتيبة ومعنى الارتياح النفسى
« استخدام علم النفس فى نقد الأدب يجب أن يتم فى حذر — يرتبط بفكرة الدوافع
فكرة الصدق فى التعبير — أثر الذوق الفردى لابن قتيبة — تقسيمات ابن قتيبة
للفظ والمعنى .

« الصلة بين الناقد القديم والناقد الحديث للدكتور هدارة — النقد التأثيرى لا يمكن
أن يمحى كلية — ابن قتيبة ومسائل لها خطر فى البحث النقدي — المتكلف
والمطلوبع — موازنة بن الجاحظ وابن قتيبة .

ثالثا : الفصل الثانى : الآمدى والشعر : من ص ٣٣ إلى ص ٩١

نص : وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى
سعة اطلاع الآمدى — تعليل الدكتور زغلول سلام الاتجاه النقدي للآمدى — هل
تناقض الآمدى بين مذهب ابتكار المعانى ومذهب حسن التأليف ؟ — رأى
الدكتور إحسان عباس — رأينا — الآمدى وأخطاء الطائيين — موضوع الآمدى فى
النقد — تمكن الآمدى من النظرية الأدبية الموروثة — صلة الشعر عند الآمدى
بالنظرية الموروثة — الدكتور محمد زكى العشماوى والآمدى — تعليقنا — رأى
الدكتور مصطفى ناصف فى ألى تمام — رأينا — الدكتور محمود الربيعى يعلق على
نصوص للآمدى .

رابعا : الفصل الثالث : القاضى الجرجانى والشعر : من ص ٩١ إلى ص ١٣٠

النص : إن الشعر علم من علوم العرب
« الجرجانى ينظر إلى الشعر من حيث سماته وخصائصه مثل الآمدى — لا خلاف
بين الآمدى والجرجانى — لكل نظرته الخاصة — الآمدى والجرجانى يؤصلان
النظرية الأدبية عند العرب — مقياس تغير الشعر عند الجرجانى — نظرية الشعر
بين الطلع والداوة والحضارة — الجرجانى ينطلق من قاعدة عمود الشعر عن

طبع ورواية وذكاء ودرية — الدكتور مندور في مقارنة بين الآمدى والجرجانى
والشاعر الفرنسى « اندريه شينيه » .

* الدكتور عبد المجيد عابدين فى رأى يصلح أن يكون مثالا لمذهب كل من الآمدى
والجرجانى فى النظر إلى الشعر — الطبع والصنعة عند الجرجانى — فكرة القاضى
الجرجانى فى ربط الفن بالمرئيات والدكتور محمود الربيعى — رأينا .

خامسا : الفصل الرابع

مبادئ عمود الشعر بين الجرجانى والمرزوقى : من ص ١٣١ إلى ص ٢٦١

النص : وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن الخ

مبادئ عمود الشعر عند الجرجانى — نص المرزوقى — ما يشترك فيه المرزوقى مع
الجرجانى من المبادئ — ما ينفرد به — العقل الصحيح والفهم الثاقب عند
المرزوقى — جزالة اللفظ واستقامته — الارتباط الوثيق بين اللفظ والمعنى عند ابن
رشيقي — ما ذهب إليه الجاحظ — ابن سنان الخفاجى — وفصاحة الألفاظ —
اللغة العربية فى تقسيم حروفها مهياة لأن تكون لغة شاعرة عند العقاد — تستكرم
الكلمة بانفرادها عند المرزوقى لخصائص فى حروفها — الإصابة فى الوصف عند
الجرجانى — الإصابة فى الوصف عند المرزوقى — المقاربة فى التشبيه — موقف
الآمدى من الاستعارة — نظرة الرمانى فى مقاربة التشبيه — دور المرزوقى فى مقاربة
التشبيه — التحام أجزاء النظم والثامها على تخير من لذيد الوزن — قضية الوحدة
العضوية — مع الجاحظ — مع ابن قتيبة — مع ابن طباطبا — مع الجرجانى — مع
الحاتمي — مع العقاد — العقاد وابن الرومى — ابن الرومى وعمود الشعر — رأى
الدكتور عز الدين اسماعيل فى وحدة القصيدة — رأينا — رأى الدكتور عبد القادر
القط — رأى الدكتور محمد النويهي — معنى خلود الأدب القديم — أحسن الشعر
اصدقه — أحسن الشعر أكذبه — أحسن الشعر أقصده — المرزوقى دليل على
عصره .

مراجـب

مرتبة عناوينها

أولا

الكتب :

(أ)

- ١ — ابن الرومى : حياته من شعره : للأستاذ عباد محمود العقاد : المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة (١٣٩٠هـ — ١٩٧٠ م)
- ٢ — الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : للدكتور عبد القادر القط — مكتبة الشباب بالمنيرة — القاهرة (١٩٧٨ م)
- ٣ — أخبار أئى تمام لأئى بكر الصولى — تحقيق وتعليق خليل عساكر وآخرين : المكتب التجارى للطباعة والنشر
- ٤ — الأسس الجمالية فى النقد العربى : للدكتور عز الدين إسماعيل : دار الفكر العربى .
- ٥ — أفكار ومواقف : للدكتور زكى نجيب محمود — دار الشروق — القاهرة .
- ٦ — أمالى الشريف المرتضى .

(ب)

- ٧ — البلاغة تطور وتاريخ : للدكتور شوق ضيف : دار المعارف . القاهرة .
- ٨ — البيان والتبيين للجاحظ : تحقيق وشرح عبد السلام هارون : القاهرة .
- ٩ — بين شاعرين محددين : ايليا أئى ماضى وعلى محمود طه المهندس للدكتور عبد المجيد عابدين — بيروت .

(ت)

- ١٠ — تاريخ النقد الأدبى عند العرب للدكتور إحسان عباس — بيروت .

١١ — تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى : للدكتور محمد زغلول سلام —
دار المعارف القاهرة .

١٢ — تجديد ذكرى أبى العلاء للدكتور طه حسين : دار المعارف — القاهرة .

١٣ — تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب
العالمية الثانية : للدكتور احمد هيكل : دار المعارف — القاهرة .

(ث)

١٤ — الثابت والمتحوّل : بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب : أودنيس :
بيروت .

١٥ — ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن : تحقيق وتعليق الاستاذين محمد خلف الله
وزغللول سلام : دار المعارف — القاهرة .

(ج)

١٦ — جبهة أشعار العرب للقرشى : تحقيق الأستاذ على البجاوى : دار نهضة مصر
للطبع والنشر — القاهرة .

(ح)

١٧ — حديث الأربعاء للدكتور طه حسين : دار المعارف — القاهرة .

١٨ — الحيوان للجاحظ : تحقيق فوزى عطوى — بيروت .

(خ)

١٩ — خليل مطران : للأستاذ إيليا الحاوى : بيروت .

٢٠ — خليل مطران : للدكتور محمد مندور — مكتبة نهضة مصر بالقاهرة .

(س)

٢١ — سرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجى : شرح وتحقيق الاستاذ عبد المتعال
الصعيدى — القاهرة .

(ش)

- ٢٢ — شرح ديوان المتنبي للبرقوق : دار الكتاب العربى — بيروت .
 ٢٣ — شرح ديوان الحماسة للمرزوق : لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة .
 ٢٤ — شرح المعلقات السبع للزوزنى : المكتبة التجارية الكبرى — القاهرة .
 ٢٥ — الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه : الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة .
 ٢٦ — الشعر والشعراء لابن قتيبة : تحقيق وشرح الاستاذ احمد محمد شاكر . دار المعارف — القاهرة .

(ص)

- ٢٧ — الصورة الأدبية : للدكتور مصطفى ناصف — مكتبة مصر — القاهرة .

(ط)

- ٢٨ — طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام : تحقيق محمود محمد شاكر : مطبعة المدنى — القاهرة .

(ع)

- ٢٩ — العمدة فى شحاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق الأستاذ محمد محيى الدين عبد الحميد — المكتبة التجارية الكبرى — القاهرة .

(ف)

- ٣٠ — فى الأدب الحديث : للأستاذ عمر الدسوقي : دار الفكر العربى : القاهرة .
 ٣١ — فى الأدب والنقد : للدكتور محمد مندور : لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة .
 ٣٢ — فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفة التونسى ، مكتبة المدنى — القاهرة .
 ٣٣ — فى الأدب للأستاذ توفيق الحكيم : مكتبة الآداب — القاهرة .

٣٤ — فن الاستعارة : للدكتور احمد عبد السيد الصاوى — الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية .

٣٥ — الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : للدكتور شوقى ضيف : دار المعارف — القاهرة .

٣٦ — فى فلسفة النقد : للدكتور زكى نجيب محمود : دار الشروق — القاهرة .

٣٧ — فى الميزان الجديد : للدكتور محمد مندور : لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة .

٣٨ — فى نقد الشعر : للدكتور محمود الربيعى : دار المعارف — القاهرة .

(ق)

٣٩ — القاضى الجرجانى : للدكتور احمد احمد بدوى : دار المعارف — القاهرة .

٤٠ — القاموس المحيط للفيروز ابادى : مصطفى البالى الحلبي — القاهرة .

٤١ — القضايا الأدبية والفنية فى شرح المرزوق لديوان الحماسة : للدكتور فتحى محمد ابو عيسى — دار المعارف — القاهرة .

٤٢ — قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : للدكتور محمد زكى العشماوى : الهيئة المصرية العامة للكتاب : فرع الإسكندرية .

٤٣ — قضية الشعر الحديد : للدكتور محمد النويهي : معهد الدراسات العربية العالية — القاهرة .

(ك)

٤٤ — كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر : لأبى هلال العسكري : تحقيق الأستاذين على محمد البجاوى ، ومحمد ابو الفضل ابراهيم — عيسى البالى الحلبي — القاهرة .

(م)

٤٥ — محمود سامى البارودى : شاعر النهضة : للدكتور على الحديدى : مكتبة الانجلو المصرية .

٤٦ — محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي : للدكتور محمد
الدراسات العربية العالية بالقاهرة .

٤٧ — مشكلة المعنى في النقد الحديث : للدكتور
الشباب : ١٩٦٥ م القاهرة .

٤٨ — مقالات في النقد الأدبي : للدكتور مح
القاهرة .

٤٩ — مع المتنبي : للدكتور طه حسين : دار المعارف
٥٠ — الموشح للمرزباني : جمعية نشر الكتب العربية
٥١ — الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري : تحقيق الـ
المعارف بالقاهرة .

(ن)

٥٢ — نصوص من النقد العربي : للدكتور محمود الربيعي : دار المعارف بالقاهرة .
٥٣ — نظرية المعنى في النقد العربي للدكتور مصطفى ناصف : دار القلم بالقاهرة .
٥٤ — النقد الأدبي الحديث : للدكتور محمد غنيمي هلال — بيروت .
٥٥ — نقد الشعر لقدامة بن جعفر : تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي —
القاهرة .

٥٦ — النقد المنهجي عند العرب : للدكتور محمد مندور : دار نهضة مصر للطبع
والنشر — القاهرة .

٥٧ — النقد والناقد : للدكتور فتحى احمد عامر : منشأة المعارف بالاسكندرية .

(ل)

٥٨ — اللغة الساعرة للأستاذ عباس محمود العقاد : مكتبة غريب بالقاهرة .

(و)

٥٩ — الوساطة بين المتنبي وخصومه : للقاضي الجرجاني : تحقيق وشرح الاستاذين
محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى : عيسى البابى الحلبي —
القاهرة .

الكتب المترجمة :

- ٦٠ — تاريخ الأدب العربى : بروكليمان : ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار : دار المعارف بالقاهرة .
- ٦١ — حياة توماس هاردى : فلورنس امبلى : ترجمة عثمان نوية ، مراجعة مصطفى حبيب — الألف كتاب .
- ٦٢ — فن الشعر لأرسطاطاليس : ترجمة وشرح وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى — بيروت .
- ٦٣ — كتاب الخطابة لأرسطاطاليس : ترجمة وتقديم وتحقيق الدكتور ابراهيم سلامة — مكتبة الانجلو المصرية .
- ٦٤ — نظرية الأدب : رينيه وليك واوستن وارين : ترجمة محيى الدين صبحى والدكتور حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق .
- ٦٥ — منهج البحث فى تاريخ الآداب ، بقلم لانسون : ترجمة الدكتور محمد مندور : دار العلم للملايين — بيروت .

مقالات :

- ٦٦ — ابن طباطبا : ناقد عربى قديم : للدكتور احمد احمد بدوى : مجلة العربى بالكويت — العدد ٧٧ — ابريل ١٩٦٥ م .
- ٦٧ — قضية اللغة فى الشعر : للدكتور احمد كمال زكى : مجلة الفيصل السعودية ، العدد ٥٩ — مارس ١٩٨٢ م .
- ٦٨ — اللغة والثقافة : للدكتور محمد عزيز الحبابى : مجلة مجمع اللغة العربية شوال ١٣٩٢ هـ نوفمبر ١٩٧٢ م .

ثانيا : المراجع الأجنبية

- 69 - I.A. Richards , Principles of Literary Criticism . London . 1928 .
- 70 - I.A. Richards , Practical Criticism . A. study of Literary Judgment.
1929 .
- 71 - Frank Palmer , Grammar The English L Book Sociaty . and Penguin
Book 1979 .
- 72 - Words Worth , Appendix on Poetic Diction in English Critical Essays .
ed ., Anglo Egypton Book Shop . Cairo . 1974 .

رقم الايداع ٨٥/٤٤٥٩
الترقيم الدولى ٩ - ٨٠٢ ١٠٣ - ٩٧٧ ISBN

